

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Katedra teorie kultury (kulturologie)

Tereza Porybná

**Kulturologický pohled na vývoj vizuálních a
audiovizuálních reprezentací domorodých kultur**

**A cultural studies perspective on the evolution of visual
and audiovisual representations of indigeneous cultures**

Disertační práce

Vedoucí práce - Doc. PhDr. Martin Matějů

2012

Prohlášení autorky

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Mgr. Tereza Porybná

Poděkování

Ráda bych poděkovala všem, kteří se podíleli na vzniku této práce. Za kulturologické vedení práce děkuji svému školiteli docentu Martinu Matějů. Za podnětné připomínky k tématu a struktuře děkuji doktorce Zuzaně Hrdličkové. Děkuji také své rodině za její trpělivost a podporu.

Obsah

Prohlášení autorky.....	2
Poděkování.....	3
Obsah.....	4
Abstrakt.....	7
English Summary.....	8
1 Úvod.....	10
2 Vizuální reprezentace původních národů před rozšířením filmu a fotografie.....	15
2.1 Mýtus ušlechtilého divocha.....	15
2.2 Živé exponáty: domorodé tělo jako kuriozita.....	17
2.2.1 Domorodci a rasové stereotypy.....	19
2.2.2 Kolonizace a kulturní kontakt s jinakostí.....	23
2.2.2.1 Mezi-kulturní komunikace: lidé v zoologických zahradách.....	24
2.2.3 Kulturní relativismus: cestovatelé a antropologové.....	26
2.3 Fotografická a filmová dokumentace etnických druhých na světových výstavách.....	30
2.3.1 Pohyb a pitoresknost.....	32
2.4 Muzea – prostory pro uchování mizejících kultur.....	36
2.4.1 Živé skupiny: udržení života skrze reprezentaci života.....	38
2.5 Odkaz světových výstav a raných forem exhibování „druhého“.....	38
3 Antropologie a fotografie.....	41
3.1 Fotografie jako záruka objektivit.....	41
3.1.1 Antropometrické a typologické fotografie.....	45
3.1.2 Subjektivní prvek v typologických fotografiích Rolanda Bonaparta.....	47
3.2 Koloniální fotografie.....	50
3.3 Fotografické zachraňování mizející rasy.....	51
3.3.1 Problém kulturní autenticity v díle Edwarda S. Curtise.....	52
3.3.1.1 Kulturní paměť zprostředkovaná fotografickým obrazem.....	55
3.4 Fotografická práce v terénu.....	57
3.4.1 Obraz doprovází text.....	59
3.4.2 Fotografie a film: vědecká metoda?.....	61
3.4.3 Fotografie jako součást vizuální antropologie.....	62
4 Reprezentace „druhých“ v etnografických filmech.....	66
4.1 Vynález kinematografu a antropologické filmové výpravy.....	66
4.1.1 Filmové výpravy Alfreda Corta Haddona a Baldwina Spencera.....	67
4.2 Etnografická a dokumentární kinematografie.....	70
4.2.1 Rané etnografické filmy pro komerční účely: exotický „druhý“.....	70

4.3	Autenticita, inscenace a participace v díle Flahertyho, Marshalla a Gardnera.....	76
4.3.1	Filmový komentář jako nástroj kulturní interpretace.....	80
4.3.2	Kultura Sánů v tvorbě Johna Marshalla.....	80
4.3.3	„Oni“ jako metafora „nás“.....	83
4.4	Filmové obrazy post-koloniální společnosti	86
4.4.1	Etnografické <i>cinéma vérité</i>	86
4.4.2	<i>Ciné – transe</i> a vliv surrealismu.....	89
4.5	Etnografický film v prostředí akademické antropologie.....	92
4.5.1	Definice etnografického filmu pro vědecké účely	94
4.5.2	Etnografický film ve výuce na příkladu filmů Timothyho Asche.....	95
4.5.3	Posílení hlasu menšinových kultur v etnografickém filmu.....	98
4.5.4	Populárně-vědecká filmová produkce.....	102
4.6	Reflexivní etnografické filmy.....	103
4.6.1	Využití filmového archivu k rekonstrukci minulosti.....	104
4.6.1.1	Bontocký chvalozpěv a iluze paměti.....	105
4.6.1.2	Oživení filmového archivu v <i>Mother Dao the Turtlelike</i>	107
4.6.2	Autoetnografie a autoterapie na příkladu tvorby Stéphana Bretona.....	109
4.6.3	Dekonstrukce vidění „druhého“.....	110
4.7	Limity a přínosy etnografického filmu.....	112
5	Využití audiovizuálních médií domorodými společnostmi.....	116
5.1	Etnická revitalizace původních národů v globálním světě.....	116
5.1.1	Kulturní identita v mediálním prostoru.....	117
5.1.2	Etnická revitalizace a kulturní uvědomění.....	118
5.1.2.1	Budování identity.....	119
5.1.2.2	Tradice a modernita.....	122
5.2	Domorodá média.....	124
5.2.1	Zrod domorodých médií.....	125
5.2.2	Antropologická podpora filmové tvorby	128
5.2.3	Video v domorodých komunitách.....	130
5.2.4	Odkaz raných etnografických filmů a stereotypů.....	133
5.2.5	Místo a jazyk jako pilíře kulturní identity.....	136
5.3	Domorodé televizní iniciativy.....	138
5.3.1	Televizní produkce na příkladu australských Aboriginů	138
5.3.2	Od satelitu k internetu: Inuit Broadcasting Corporation a Isuma TV.....	140
5.3.2.1	Igloodik Isuma Productions.....	142
5.4	Budoucnost a úskalí domorodých médií.....	147
6	Filmy a videa v kultuře aljašských Jupiků a Inupiatů.....	151

6.1	Původní obyvatelé Aljašky.....	153
6.1.1	První kontakt s Evropany a kulturní změna.....	154
6.1.2	Územní spory.....	155
6.2	Snahy o revitalizaci původních kultur Aljašky.....	156
6.3	„Eskymáci“ před kamerou a za ní.....	159
6.3.1	Cestopisy a hrané filmy z Aljašky.....	159
6.3.2	Kolaborativní projekty.....	162
6.3.2.1	Projekt v oblasti Sky River.....	162
6.3.2.2	Koprodukční filmy Leonarda Kamerlinga a Sarah Elderové.....	164
6.4	Domorodá kinematografie na Aljašce.....	168
6.4.1	Televize v „buši“.....	169
6.4.2	Jupické prezentace a autostereotypy v tvorbě KYUK.....	171
6.4.3	Kulturní přínos KYUK	175
6.5	Témata krajiny, jazyka a paměti v tvorbě aljašských filmařů.....	176
6.5.1	Projekt znovuosídlení Královského ostrova.....	179
6.5.2	Participační videa: pomůcky pro zachování jazyka a kulturních praktik.....	181
6.6	Shrnutí.....	185
7	Závěr.....	187
8	Bibliografie.....	195
9	Filmografie.....	208
10	Seznam ilustrací.....	212

Abstrakt

Tato disertace usiluje především o přehledné zasazení tématu audiovizuálních reprezentací původních národů do kontextu kulturologie. Právě kulturologický přístup je se svým mezioborovým přesahem vhodný k pochopení komplexního významu audiovizuálních kulturních reprezentací, které jsou jak kulturními artefakty, tak kulturními interpretacemi a mají dopad stejně tak umělecký, jako vědecký a politický.

První část práce popisuje způsob audiovizuálních reprezentací domorodých kultur především v etnografických fotografiích a filmech, které vznikaly v severoamerickém a evropském kontextu. Zobrazování „exotických druhých“ se zintenzivnilo s prvními novověkými zámořskými objevy, nejprve prostřednictvím exhibic živých domorodců, ilustrací a figurín, později formou fotografií, filmů a videí. Tyto reprezentace byly do značné míry ovlivněny sociokulturními podmínkami, v nichž vznikaly. Ještě na přelomu 19. a 20. století převládalo přesvědčení o schopnosti fotografie a filmu podat objektivní záznam reality. Tyto technologie byly proto využívány jako nástroj záznamu a klasifikace fyzických a kulturních odlišností. Rozšířené přijetí doktríny kulturního relativismu však evolucionistická schémata zpochybnilo, což se odrazilo i v mnohem bohatším spektru zobrazování „druhého“. Zásadní přelom nastal v 60. letech 20. století, kdy začali etnografičtí filmaři i fotografové (stejně jako společenští vědci) usilovat o větší participaci svých subjektů na výsledném obraze. Společenské vědy i filmová ztvárnění původních národů dále ovlivnil reflexivní přístup ke zkoumání kultury. Na konci 20. a na počátku 21. století tak stále častěji vznikají audiovizuální projekty otevřeně konfrontující subjektivitu filmaře s realitou „druhého“.

Druhá část textu popisuje rostoucí fenomén domorodých médií, přičemž se zaměřuje hlavně na filmovou tvorbu a videotvorbu. Od 70. let 20. století začaly být původní národy vlivem dekolonizace a změn společenského nastavení silněji politicky angažované. Usilovaly mimo jiné o komunikaci vlastního pohledu na svou kulturu. Domorodá média tak sehrála významnou roli při vytváření a komunikaci jejich kulturní identity a kulturně-politických požadavků. Průřezová témata spojující domorodou produkci zejména v Americe a Austrálii jsou: záznam tradic, ztráta kulturní paměti, vztah k jazyku a tradičnímu území, sociální problémy. Kapitola zabývající se podrobně audiovizuální tvorbou aljašských domorodců zřetelně ukazuje, že témata i estetická forma domorodých dokumentárních filmů a videí jsou v řadě případů velmi podobné etnografickým filmům uvedeným v této práci. Jsou také zmíněny konkrétní metody využití filmu a videa k udržení tradic a obnovení sounáležitosti s minulostí. Navzdory omezenému financování a distribučním možnostem svědčí více než čtyři desetiletí existence a rozvoje domorodých kinematografií, televizí, množství festivalů, konferencí a internetových portálů o aktivním přístupu domorodých kultur ke svým audiovizuálním reprezentacím. Tyto autonomní kulturní obrazy zpochybňují zažitý předpoklad, že kulturní tradice nutně musejí ustoupit globální civilizaci a technologickému rozvoji.

English Summary

This dissertation primarily aims to synoptically place the theme of audiovisual representations of indigenous cultures within the context of cultural studies. With its interdisciplinary overlapping, the cultural studies approach is well suited to understanding the complex significance of visual representations of culture, which are both cultural artefacts and cultural interpretations and have an impact that is as artistic as it is scientific and political.

The first part of the work describes the manner in which native cultures are audio-visually represented, especially in ethnographic photographs and films which emerged in the North American and European context. The mapping of “exotic others” intensified with the first modern overseas discoveries, first by means of exhibitions of living natives, illustrations and figurines, later through photographs, films and videos. These representations were significantly influenced by the socio-cultural conditions in which they arose. As late as the turn of the 20th century, there was a dominating conviction about the capability of photographs to present an objective record of reality. This technology was therefore used as an instrument for recording and classifying physical and cultural differences. The widespread acceptance of the doctrine of cultural relativism and the tragedy of the First and Second World War, however, cast doubt on evolutionary schemes, which was reflected in a much broader range of illustrating the “other”. A major breakthrough was seen in the 1960’s, during which ethnographic filmmakers and photographers (and social scientists) started to endeavour towards the participation of their subjects in the resultant image. Social sciences and motion picture depictions of native nations were further influenced by the reflective approach to surveying cultures. Thus, at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries, audiovisual projects openly confronting the subjectivity of the filmmaker with the reality of “the other” are ever more frequent.

The second part of the text describes the growing phenomenon of native media, focusing mainly on film and video creation. Since the 1970’s, influenced by decolonisation and changes in the political setting, native nations have started to become more politically involved. Among others, they have tried to communicate their own view of their cultures. Native media has thus played a significant role in the shaping and communication of cultural identity and the cultural-political demands of indigenous nations. The work presents an overview of key themes which connect native production especially in North and South America and Australia: a record of tradition, loss of cultural memory, relationship to language and traditional territory, and social problems. The chapter with an in-depth focus on the audiovisual creations of Alaskan natives clearly shows that the themes and aesthetic form of native documentary films and videos are in several cases highly similar to the ethnographic films mentioned in this work. Also mentioned are specific methods of using films and

videos for preserving traditions and renewing solidarity with the past. Despite limited financial and distributional possibilities, more than four decades of the existence and development of native cinematography, television, and numbers of festivals, conferences and internet portals bear witness to the active approach of native cultures to their audiovisual representations. These autonomic cultural images cast doubt on the assumption that cultural traditions must necessarily give way to global civilisation and technological development.

1 Úvod

Svět na prahu 21. století je světem zrychlující se komunikace, okamžitě šířených obrazových sdělení a intenzivních transkulturních setkání v důsledku migrace, ekonomiky a turismu. Poznání vnějšího světa je kromě osobní zkušenosti založeno na zkušenosti zprostředkované médii. Zároveň je pro společnost i jednotlivce podstatné vytvářet si své vlastní obrazy, jimiž o sobě vypráví druhým. Stačí připomenout enormní popularitu internetových portálů typu Facebook, které mají stejně nadšené uživatele v České republice jako na Aljašce nebo v Etiopii. Média, včetně filmu a fotografie, utvářejí také náš obraz o cizích kulturách a cizích kultur o nás. Audiovizuální (filmový, analogový a digitální) záznam kulturních aktivit „druhých“ byl po dlouhou dobu vývoje audiovizuálních technologií doménou euroamerické civilizace. Druhá polovina 20. století přinesla vlnu velice silných kinematografií v Asii, Africe i Jižní Americe. V posledních třiceti letech také vzrůstá množství filmů a videí produkovaných takzvanými domorodými obyvateli v různých částech světa. Domorodí filmaři vytvářejí své vlastní kulturní reprezentace, které upevňují jejich kulturní identitu a narušují zažitá stereotypy.

Kultury původních národů byly totiž už od prvních zámořských objevů vnímány jako „primitivnější“ a „křehčí“, odsouzené k postupnému zániku. Jejich kulturní a fyzické odlišnosti byly využívány pro pobavení západního publika i pro obhajobu rasových teorií a politické nadvlády. Rozvoj domorodých kinematografií je tak jednou z odpovědí na dezinterpretace způsobu života a symbolů marginalizovaných skupin. Je také gestem narušujícím homogenní zobrazování světa a významným obohacením mezikulturního dialogu. Domnívám se, že pro společenské vědy a kulturologii zejména je důležité tuto proměnu vizuálního sdělování kulturních hodnot sledovat. Fotografie, a zejména pak filmy a videa, totiž nabízejí jakousi virtuální možnost účasti na způsobu života „druhých“. Nepodávají sice přesnou objektivní explikaci, ale mohou dodat smysl určitým praktikám a postojům a otevřít tak možnost *porozumění* druhému v duchu humanismu a sociologické filozofie Maxe Webera (Durozoi & Russel, 1994, str. 228).

Mne osobně k teoretickým úvahám na toto téma přivedla desetiletá zkušenost s dramaturgií lidskoprávních filmových festivalů ve střední a východní Evropě a produkce dokumentárního filmu v Etiopii. Díky přímé konfrontaci s rozdílnými účinky filmových obsahů v různých sociokulturních kontextech jsem si uvědomila, že je důležité roli audiovizuálních médií v mezikulturním kontaktu otevřít k diskusi i na akademické rovině.

Cíl práce

Touto prací usiluji především o přehledné zasazení tématu audiovizuálních reprezentací původních kultur do kontextu kulturologie. Právě kulturologický přístup je díky svému mezioborovému

přesahu vhodný k pochopení komplexního významu vizuálních kulturních reprezentací, které jsou jak kulturními artefakty, tak kulturními interpretacemi a mají dopad stejně tak umělecký, jako vědecký a politický. Doufám, že se pro případné čtenáře stane tato práce užitečným přehledem a inspirujícím odrazovým můstkem k vlastním analýzám.

Specifickým cílem bylo zodpovězení následujících otázek hypotetického charakteru:

- 1) Jakým způsobem byly audiovizuální reprezentace původních národů ovlivněny dobovými ideologickými, vědeckými a politickými představami; a jak se v závislosti na vývoji sociokulturního kontextu měnila pozice „druhého“ v těchto reprezentacích.
- 2) Zda a jakým způsobem je domorodá audiovizuální tvorba ovlivněna dřívějšími audiovizuálními reprezentacemi.
- 3) Zda a jak je domorodá tvorba aljašských Jupiků a Inupiatů využívána k obnově kulturní paměti a upevnění identity původních národů.

Záměrem této práce je také vytvořit přehled vývoje audiovizuálních reprezentací původních kultur a přispět k orientaci v širokém spektru filmů a videí souvisejících s tímto tématem. Soustředím se zejména na oblast Severní Ameriky a západní Evropy, neboť v těchto oblastech je produkce nejvýraznější. Pro lepší pochopení významu současné tvorby domorodých filmařů je nutné si připomenout historický a sociokulturní vývoj, který tomuto stavu předcházela. Značnou pozornost proto věnuji propojení audiovizuálních reprezentací kultur s dobovými ideologickými a politickými představami a vztahu audiovizuálních reprezentací a společenských věd (zejména antropologie), neboť mnohé významné obrazy původních kultur byly vytvořené právě vědci nebo ve spolupráci s nimi. Mým dílčím záměrem je také ukázat na konkrétních příkladech, jak mohou fotografie, filmy a videa přispět k (ne)porozumění mezi kulturami a ke komunikaci kulturní identity směrem dovnitř i navenek.

Struktura práce

Tato práce je členěná do pěti kapitol, které na sebe tematicky a chronologicky navazují, ale mohou být čteny i jako samostatné celky. Chronologická struktura práce mapuje proměny audiovizuálních reprezentací původních národů od rané modernity do 21. století. Tematická struktura se odráží v popisu proměny vztahu „my“ a „druzí“.

Kapitola nazvaná *Vizuální reprezentace původních národů před rozšířením filmu a fotografie* přibližuje historický a sociokulturní kontext raných etnografických zobrazení a vysvětluje důležité pojmy a koncepty. Věnuji se zde problematice vědeckého i laického zájmu novověké a moderní společnosti o domorodé populace. Tento zájem byl motivován mimo jiné potřebou nějakým způsobem uchopit a klasifikovat „druhé“. Právě v této době lze nalézt kořeny jistých stereotypních

zobrazení, praktik a ideologií, které se dodnes objevují zejména v cestopisných a etnografických filmech.

V druhé kapitole se podrobně věnuji využití fotografie v antropologickém výzkumu, a to především na počátku 20. století. I když byly mnohé fotografie exotických kultur pořízeny cestovateli a amatéry, byly také využívány společenskými vědci zejména pro účely evoluční klasifikace kultur. Mechanicky reprodukováné obrazy reality byly po desetiletí synonymem objektivně zachycené skutečnosti, přesto se nakonec fotografické vizuální reprezentace v antropologii a dalších společenských vědách staly spíše okrajovým, rozporuplným tématem. V této kapitole vysvětluji příčiny, které k této změně vedly. Jedním z dalších diskutovaných problémů je otázka, o čem vlastně fotografie původních kultur vypovídají, neboť „*i ta nejtriviálnější fotografie svědčí - kromě explicitních záměrů fotografa - o systému schémat vnímání, myšlení a hodnot společných celé skupině*“, (Bourdieu, 1991, str. 131).

Třetí kapitola je věnovaná filmovým reprezentacím, se zaměřením na etnografický a dokumentární film. Přednesu v ní také argumenty, proč si myslím, že využití filmu/video v kulturologickém bádání může přinést zajímavé vhledy, které psané texty nebo analýzy zprostředkovat nemohou. Etnografický film dříve znamenal – zjednodušeně řečeno – ne-hraný filmový materiál získaný díky zúčastněnému pozorování autora, přinášející poznání o místní kultuře členům kultury jiné. Tato snaha transformovat „neznámé ve známé“ byla totožná s cílem západní vědy vůbec. Přesvědčení, že dokumentární a etnografické filmy jsou pravdivými otisky reality, je však dnes již překonané. Proto nahlížím na tyto projekty především jako na subjektivní konstrukty, které však zajímavým způsobem reflektují mezikulturní setkání. Vztah subjektu a objektu – „já“ a „druhý“ – je tématem procházejícím napříč všemi kapitolami. V dějinách etnografického filmu jsou pak dobře vidět proměny tohoto stavu, například když od 60. let v různých experimentálních projektech přestával být antropolog/režisér jedinou autoritou a systematicky nechával „druhý“ podílet se přímo na filmové stavbě.

Tím se dostávám ke čtvrté kapitole této práce, v níž popisuji filmovou a video tvorbu původních národů. Rozhodujícím momentem, který je často zmiňován, jsou v případě domorodé tvorby 70. léta 20. století. Právě tehdy začal být vlivem dekolonizace a změn společenského nastavení více slyšet hlas původních národů, často kvůli politickým a územním požadavkům. V návaznosti na sociální angažovanost začaly tyto skupiny také produkovat vlastní vizuální obrazy své kultury, ať již prostřednictvím filmu, videa nebo jiných médií. V této kapitole se pokouším prokázat významnou roli médií při vytváření a komunikaci kulturní identity a kulturně-politických požadavků původních národů.

V páté kapitole se soustředím hlavně na tvorbu původních obyvatel Aljašky. Na základě podrobné analýzy verifikuji hypotézu, že audiovizuální média jsou v rukou domorodých aljašských tvůrců

skutečně využívaná jako nástroj k obnově kulturní paměti a identity a představují možnost autentické seberealizace v globálním světě. Poukazují také na různé metody využití filmu a videa k udržení tradic a obnovení sounáležitosti s minulostí. A pro ucelený obraz doplňuji i analýzu vlivu etnografických a cestopisných filmů a fotografií vytvořených společenskými vědci, misionáři nebo cestovateli na vytváření obsahu a estetiky domorodých audiovizuálních produktů.

Metodologie

Teoretickým zázemím mého výzkumu jsou především kulturologie, filmová věda a vizuální a kulturní antropologie. K tématu jsem se snažila přistoupit interdisciplinárně, neboť vizuální reprezentace se tak či onak týkají všech společenskovedních oborů. Opírám se také o postmoderní kulturní kritiku, jak je prezentována v dílech Michela Foucaulta, Stuarta Halla a Jamese Clifforda.

Většinu dat týkajících se historie etnografického filmu a fotografie jsem shromáždila během roční postgraduální stáže v Centru pro studium filmu na Harvardské univerzitě v USA (Harvard University Film Study Center). Zde jsem kromě zhlédnutí desítek filmů a nastudování literatury a teorie měla možnost se setkat a diskutovat s předními znalci témat mé práce: Lucienem Taylorem, Stéphanem Bretonem, Stevenem Feldem, Davidem MacDougalem a dalšími.

Mé úvahy o domorodé audiovizuální tvorbě vycházejí jednak ze studia relevantních článků a textů (přičemž mě významně ovlivnily texty Faye Ginsburgové), jednak z informací nasbíraných během mého dva a půl měsíce trvajícího pobytu na Aljašce. Tuto geografickou oblast jsem si vybrala proto, že audiovizuální reprezentace kultury vytvořené vnějšími pozorovateli v uplynulých desetiletích jsou dnes aljašskými původními obyvateli často používány ke znovunavázání vztahu k minulosti a sehrávají podstatnou roli při zachování kulturní paměti. Navíc domorodá kinematografie aljašských Jupiků a Inupiatů není v akademických kruzích příliš dobře zmapovaná.

Většinu ze zmiňovaných filmů aljašských tvůrců jsem shlédla a studovala ve sbírkách Aljašské asociace pro zachování pohyblivých obrazů (Alaska Moving Image Preservation Association) v Anchorage a v archívu Univerzity Fairbanks (Fairbanks University). Tam jsem měla možnost se osobně seznámit a spřátelit s režisérem a antropologem Leonardem Kamerlingem, jedním z průkopníků participačních metod natáčení v aljašských domorodých komunitách. Měsíc jsem strávila ve městě Bethel a spolupracovala s místní rozhlasovou a televizní stanicí KYUK. Absolvovala jsem rozhovory s desítkami mediálních a kulturních aktivistů, například se známým vypravěčem a reportérem Johnem Activem nebo režisérkou Rachel Naninaaq Edwardsonovou. Setkala jsem se také s antropoložkou Ann Fienup-Riordanovou, která téma filmových stereotypů původních obyvatel Aljašky zpracovala v knize *Freeze Frame: Alaska Eskimo in the Movies* (Fienup-Riordan, 1995). Rozhovory uskutečněné během pobytu na Aljašce jsou v tomto textu

používány jako východisko pro práci s dalšími zdroji – filmy a odbornými texty – a pro potvrzení a doplnění faktů z těchto zdrojů.

V práci užívám standardizované české termíny pro názvy etnických skupin. Názvy filmů a dalších zmiňovaných děl jsou uváděny v originále a český překlad je uveden v závorce. Pokud ovšem existuje zavedený český překlad, uvádím název díla pouze v češtině. Odborné termíny jsou vysvětleny buď přímo v textu, nebo v poznámkách pod čarou. Práce je doplněna o ilustrace a fotografie z filmů a videí, které jsou pro svou přímou spjatost s obsahem práce uváděny přímo v textu. Ilustrace jsou číslovány vždy podle čísla dané kapitoly a pořadí uvedení v textu.

2 Vizualní reprezentace původních národů před rozšířením filmu a fotografie

„Objektivní realita není lidským světem, nýbrž bezduchým výskytistěm, na němž se shodneme, skrze nějž si však neporozumíme.“

Zdeněk Neubauer

Následující kapitola nastíní určité způsoby vizuálního reprezentování domorodých populací pro západní publikum před vynálezem fotografie a filmu. Domnívám se, že tyto reprezentace dobře ukazují i vývoj vztahu tzv. moderního světa ke kulturně a rasově odlišným populacím. K pochopení pozdějšího vývoje etnografického filmu a posléze i domorodých kinematografií je užitečné znát kořen jistých stereotypních zobrazení, praktik a ideologií, které se ustanovily již v době prvních vizuálních setkání s „druhým.“ Typologie reprezentací je v této kapitole (podobně jako struktura celé práce) řazena chronologicky. Jelikož se v této práci mimo jiné snažím o nalezení určitých styčných bodů mezi vývojem vizuálních reprezentací druhých a sociokulturním vývojem západní společnosti, věnuji se v této kapitole hlavně období novověku a rané modernity. Kolonizace, rozvoj technologií a společenských věd (zejména antropologie) zesílily jak laický zájem o domorodé populace, tak vědeckou potřebu je nějakým způsobem uchopit a klasifikovat. V této části rovněž objasním některé klíčové obecné pojmy používané v rámci celé práce.

2.1 Mýtus ušlechtilého divocha

Se snahou konceptualizovat svět v pojmech „my“ a „oni“ se setkáváme ve všech společnostech. Ostatně i většina původních národů se označuje jako „lidé“ a vymezují se tak vůči ostatním (Soukup M. , 2011, str. 9). Setkání s jinakostí „druhých“ může vyvolávat potěšení, vzrušení, zvědavost, strach, odpor, případně všechno najednou. Přítomnost druhých vyvolává otázku, proč jsou vlastně jiní a proč se chovají určitým způsobem. „Druhé“ neboli jiné (lidi, kultury, etnika, pohlaví, životní postoje) lze ignorovat, případně proti nim bojovat nebo je studovat. Při studiu se ovšem nabízí otázka, jakým způsobem druhé interpretujeme a jakým právem tyto interpretace šíříme? Zejména v případě společenských věd má tato otázka významný etický rozměr. Při nahlížení jiných kultur se objevují také etnocentrické tendence považující kulturní rozdíly za odchylky od optimálního stavu nebo dokonce anomálie¹. Obyvatelé dalekých krajů budili svou

¹ Etnocentrismus čili tendence „poznávat, hodnotit a interpretovat všechny životní jevy z perspektivy kultury vlastního společenství“ může být ve své umírněné podobě nástrojem sociokulturní integrace a upevnění identifikace jednotlivce s vlastní skupinou. Etnocentrismus je chápán jako rys příslušející jedinci; pokud se stane typickým pro celé skupiny, popisuje se pojmy jako národní ideologie, patriotismus apod. Ideologicky vyhraněný etnocentrismus (v podobě extrémního nacionalismu nebo rasismu) propaguje absolutní hegemonii vlastní kultury založenou na nerespektování odlišných sociokulturních regulativů, norem a idejí. Na

jinakostí vždy velký zájem a jejich přítomnost otvírala divákům zvláštní imaginární prostor². Do tohoto prostoru bylo možné promítnout představy nebo tendence, které novověká civilizovaná společnost pokládala ve své kultuře za překonané či nežádoucí (nekontrolovaná sexualita, agresivita atd.). U domorodého obyvatelstva „Nového světa“ se navíc otevíral prostor pro znovuoobjevení ztraceného ráje. Právě s ním souvisel v novověku významný „mýtus ušlechtilého divocha“ (Budil, 2003, str. 65). Jeho vznik se odvíjel od nostalgické touhy po ráji či od mýtu o dávném a zmizelém zlatém věku, který je zmiňován už antickými autory. V křesťanském středověku byl obraz zlatého věku nutně spojen s rájem ztraceným po prvotním hříchu. Tento ráj se údajně zachoval v prostředí exotických krajín, kde jej také „objevil“ Kryštof Kolumbus a další cestovatelé, kteří byli uneseni přirozenou vznešeností, krásou a jednoduchostí domorodých obyvatel – divochů a jejich spokojeně plynoucím životem. Divoši samozřejmě nebyli nahlíženi pouze jako ušlechtilí, existovaly též stereotypní kategorie divochů – kanibalů, divochů – členů tajného kultu, či divochů žijících v nevědomosti a hříchu, jež je třeba co nejdříve kristianizovat a civilizovat. Kategorie „ušlechtilého divocha“, jejímž prostřednictvím se Evropan snažil vidět „toho druhého“, prakticky nikdy z antropologického myšlení nevymizela, objevovala se velmi často i v uměleckých a literárních dílech 17. - 19. století. Za všechny jmenujme postavu Pátka v románu *Život a zvláštní podivná dobrodružství Robinsona Crusoe, námořníka z Yorku* (Defoe, 1993), který byl poprvé vydán v Anglii v roce 1719 a stal se nejen oslavou vynalézavosti a morálky bílého muže, ale také prototypem příběhu o civilizování domorodce, který se nakonec stává oddaným a ušlechtilým Robinsonovým pomocníkem (Shohat & Stam, 1994, str. 85). Harmonická spjatost domorodců s přírodou imponovala romantismu a objevuje se i ve filozofickém díle Hobbsové a Rousseauové. S mýtem ušlechtilého divocha se lze setkat i v některých antropologických studiích 20. století, například v rané práci Margaret Meadové *Dospívání na Samoji* z roku 1928 (Mead, 1928). Sugestivně pak vizuální prezentaci ušlechtilého divocha oživil Flahertyho etnografický film³ *Nanuk, člověk primitivní* z roku 1922 (Flaherty, 1922).

společenskovědní úrovni je etnocentrický přístup přičiněním oborů jako sociální a kulturní antropologie a kulturologie nahrazen východisky kulturního relativismu (Vodáková, Vodáková, Soukup, & Holý, 2000, str.108-109).

² Pojem „druhý“ („other“) má specifický význam v kritických kulturních a postkoloniálních studiích. Edward Said například užívá tento pojem v textu *Orientalism* z roku 1978, v němž zkoumá způsoby, kterými západní kultura konstruovala obraz Blízkého východu jako záhadného „druhého“. Orient se podle Saida stal jakýmsi fikčním prostorem mimo civilizační kontrolu, do kterého se mohly promítat jinak potlačované fantazie a tužby. Díky tomu mohly také západní mocnosti lépe obhájit politickou a ekonomickou kontrolu nad tímto územím. (Said in: Desai & Nair, 2005, str.71-93).

³ V této práci jsou pojmem „etnografický film“ označeny filmy a videa o etnických skupinách natočené členem nebo členy jiné etnické skupiny, které mají ambici podat obraz života a kultury tohoto etnika založený na reálných faktech. V odborné literatuře se vyskytují desítky definic etnografického filmu, z nichž některé uvedu ve čtvrté kapitole této práce. V nejširším pojetí zahrnuje tento pojem vědecké etnografické filmy (natočené primárně pro akademické účely), dokumentární filmy s etnografickým obsahem, televizní

2.2 Živé exponáty: domorodé tělo jako kuriozita

Dávno před vynálezem filmu a fotografie toužila civilizovaná společnost na vlastní oči spatřit „divochy“, o kterých se psalo v cestopisech a naučných textech. Proslulost získaly například obrazy Angličana Johna Whitea, který se v roce 1585 účastnil plavby do „Nového světa“. Jeho akvarely jsou významnou dokumentací života domorodého obyvatelstva východního pobřeží Severní Ameriky v 16. století. Zároveň demonstřují tehdejší evropský pohled na vzdálené kultury, který zdůrazňoval hlavně fyzickou jinakost a jisté „barbarství“ těchto skupin. Obrazy Johna Whitea zachycují divošsky vyhlížející rituály, hříbí barvami a obnaženými těly domorodců s exotickými tetováním (viz obr. 2.1 a 2.2). Ilustrace nebyly jedinou vizuální reprezentací před vznikem fotografie a filmu, populární byli i živí představitelé vystavovaní v Evropě (a později i ve Spojených státech) na trzích, poutích i v muzeích a hospodách. Například Římané po dobytí nových území přiváželi kromě cenností a zvířat i exotické domorodce jako důkaz svého vítězství. Novověcí cestovatelé zase rádi své výpovědi doplňovali (často fantaskními) ilustracemi dalekých krajů a jejich obyvatel.

Ze zámořských výprav přiváželi cestovatelé a průzkumníci často kromě ilustrací také živé domorodce. Kryštof Kolumbus vezl z Ameriky královně Isabele kromě zlata dvacet pět haitských domorodců. V druhé půli 16. století přivezl Martin Frobisher královně Alžbětě tři Inuity z Baffinovy země, největšího ostrova v kanadské Arktidě. V roce 1550 vznikla ve francouzském Rouenu na dva dny vesnice brazilských indiánů z kmene Tabbagerresů a Tupinambů (viz obr. 2.3); byla to zřejmě první předchůdkyně etnografických vesniček populárních na přelomu 19. a 20. století. Divadelní ráz této exhibice byl umocněn vytvořením kulis imitujících brazilský prales a přítomností 250 francouzských komparsistů převlečených za indiány. V umělé brazilské vesnici probíhala představení každodenního života i válečných rituálů, které ovšem vytrženy z kontextu postrádaly svůj původní kulturní význam. Prostor a prostředí brazilské vesnice byly velice detailně a zodpovědně zpracovány, ale tato *mise-en-scène* přispívala spíše k vytvoření iluze původního ráje než k pochopení indiánské kultury v antropologickém slova smyslu.

etnografické filmy, vzdělávací filmy a hrané filmy, které jsou využívány k reprezentaci etnografických znalostí (Pink, 2007, str. 169). V textu dále užívám pojem „dokumentární film“, kterým označuji filmy a videa prezentované jako „ne-fikční“ záznamy reality, které obvykle chtějí podat věrohodné svědectví o určité skutečnosti. Na rozdíl od zpravodajství a publicistiky hraje u dokumentárních filmů důležitou roli tvůrčí vize a osobní pohled autora (Bordwell & Thompson, 2011, str. 452). Za sub-žánr dokumentárního filmu lze považovat některé etnografické filmy a dále i přírodovědné nebo sociologické dokumentární filmy. Sociologické dokumentární filmy se pokouší popisovat společenské podmínky, jevy a problémy trvalejší existence a významu. Jejich témata se vztahují primárně k současné moderní společnosti. Stejně definice jako u etnografického, dokumentárního a sociologického filmu platí v rámci této práce i pro fotografii.

Podle historika Stevena Mullaneyho nebyl renesanční člověk veden snahou exotické kultury pochopit a interpretovat, ale projevovala se tu zvědavost a touha spatřit tyto kultury v dokonalém provedení a napodobení (Mullaney, 1983, str. 47)⁴. V přesném provedení rituálu bylo spatřováno naplnění kulturní identity „druhého.“ Mullaney vyjadřuje názor, že „*toto kulturní přezkoušení poháněné nikoli směrem k interpretaci jiné kultury, nýbrž k nácviu jejího dokonalého provedení*“, přispívalo k „*mizení a negaci domorodé kultury v očích západního diváka právě proto, že šlo o pouhé představení, spektakl pro pobavení*“ (ibid). Divadelní stylizace domorodců má také prozaičtější důvod – divadlo patřilo mezi hlavní světské formy zábavy. Ovšem důraz na kulturní performanci domorodých subjektů se objevil o mnoho set let později v hraných i etnografických filmech.

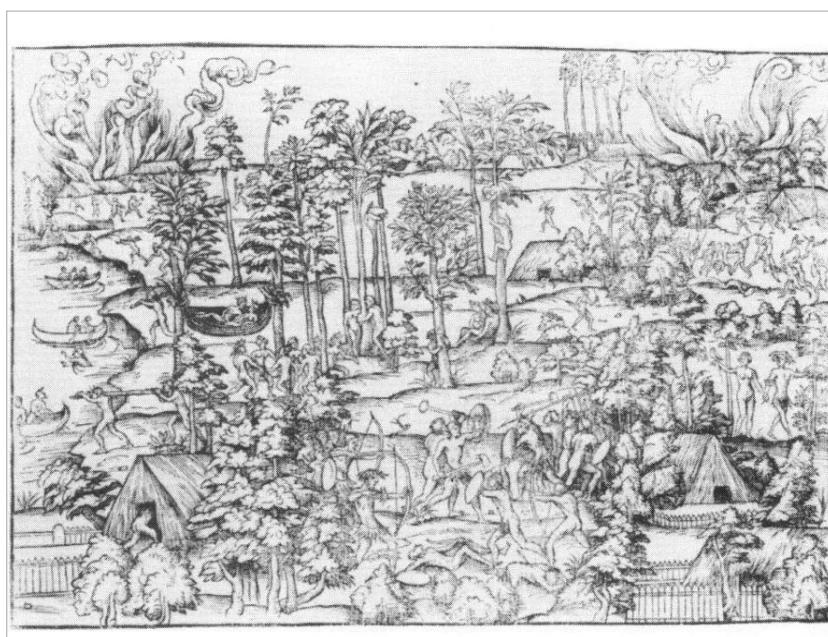


Obr. 2.1 „Indián s tetováním“. John White. 1585-86.



Obr. 2.2 „Domorodci“. John White. 1585.

⁴ Ostatně různé rituály a rituálové situace každodennosti od sebe odlišovaly i jednotlivé vrstvy tehdejší evropské společnosti. Pro vzdělanější vrstvy kněží nebo městské inteligence byli vesničané často předmětem pohrdání a podobně jako „exotičtí druzí“ byli obviňováni z pověrčivosti a nekontrolovatelnosti (Petráň J. , 1995, str. 80).



Obr. 2.3 „Postavy Brazilců.“ 1551.

2.2.1 Domorodci a rasové stereotypy

Různými tělesnými odlišnostmi původních obyvatel Afriky, Asie nebo Ameriky se vysvětlovaly odlišnosti kulturní (například jiné normy pro sexuální chování). Tělo „primitivního člověka“ bylo etnocentrickým způsobem srovnáváno s normou bílého Evropana/Evropanky a sloužilo jako důkaz nadřazenosti civilizovaných lidí nad domorodci z kolonií. Příkladem budiž příběh Saartjie Baartmanové, ženy z khoisanské etnické skupiny, kterou v roce 1810 přivezl do Londýna britský chirurg William Dunlop (Mbeki, 2002). Dvacetiletou Saartjii přemluvil k cestě do Anglie s vyhlídkou práce a velké finanční odměny, která by pomohla její rodině k lepšímu životu. Až do své předčasné smrti v roce 1816 (bylo jí 25 let) pak byla vystavována na poutích, univerzitách a v muzeích, často za velmi nepříjemných a ponižujících podmínek. Zesměšňovány byly zejména její pohlavní orgány, které byly vnímány jako naddimenzované a nenormální. Její tělo po smrti připadlo pařížskému Musée de l'homme za účelem dalšího bádání, vytvoření odlitků a zákonzervování orgánů. To vše bylo součástí muzejních expozic až do 20. století. Způsob, jakým byla Saartjie Baartman vnímána tehdejšími diváky a vědci, byl zároveň nadřazený i voyeuristický. Svědčí o tom i samotná přezdívka „hotentotská venuše“ (Shohat & Stam, 1994, str. 108), která spojuje hanlivé exonymum afrického kmene s římskou bohyní krásy a lásky. V západním koloniálním diskursu byla totiž Afrika asociována s přírodou a feminitou, což mělo být manifestováno v otevřené sexualitě jejich obyvatel (ibid). Dochované vědecké záznamy ukazují až

téměř zoologickou odtažitost v popisu lidské bytosti, její fyzické atributy jsou poměřovány s evropskou normou a ona sama je vnímána jako určitý obecný typ, nikoli specifický jednotlivec. Dlužno podotknout, že v 19. století byli jihoafričtí Khoisanové považováni za rasu nejbližší primátům, a nabízeli tudíž mnoho podkladů pro evoluční a rasové teorie (Hall & Tucker, 2004, str. 83). Německý fyziolog Christopher Meiners považoval konkrétně Sány za „chybějící článek“ v přechodu mezi člověkem a zvířetem. Jeho učení bylo známé i ve Francii, kde jej šířil například Jean-Joseph Virey, který v roce 1799 publikoval v Paříži spis *Histoire naturelle du genre humain* (Budil, 2003, str. 120).

Pojem „rasy“ se v evropském kontextu vyvíjel dlouhodobě. Rasové stereotypy vyplývající z etnické, kulturní a fyzické odlišnosti byly zaznamenány již ve starověku a středověku. Narážky na zástupce jiných ras či přímo fiktivní postavy splňující rasové a etnické stereotypy se objevují i v renesančních Shakespearových hrách (Othello, Šajlok v Kupci benátském ad.). Evropané 16. a 17. století však jen zřídka zmiňovali barvu kůže a ostatní tělesné vlastnosti jako důkaz nižších mentálních schopností (Mullaney, 1983, str. 50). Za hlavní faktory určující rozdílné dispozice lidských populací byly pokládány především klimatické a přírodní podmínky, jejichž vliv nicméně nebyl považován za fatální. Jako vědecká kategorie umožňující klasifikovat lidské typy se rasa ustálila v průběhu 17. a 18. století (Budil, 2003, str. 123). Tehdy začali zejména biologové klasifikovat lidské typy na základě tělesné podoby, respektive tělesných odlišností. Obvykle se rozlišovalo mezi Evropany, Afričany a Asiaty, případně americkými indiány. Ve druhé polovině 18. století vytvořil biolog, lékař a zakladatel moderní taxonomie Carl Linné rasové kategorie *Homo americanus rubescens*, *Homo europeus albus*, *Homo asiaticus horridus* a *Homo afer niger*. Linné a jeho následovníci si nedokázali vysvětlit příčinu z jejich pohledu propastných kulturních rozdílů mezi „africkou“ a „evropskou“ rasou, pročež došli k závěru, že soudobé lidstvo pochází z různých předků. Tato teorie, zvaná polygenismus, převládala až do počátku 19. století. Přispěla k legitimizaci jistých rasových stereotypů (a v konečném důsledku i k rasismu) v akademickém diskursu⁵, neboť každé rase se kromě fyzických atributů začaly připisovat i atributy kulturní. Jedním ze způsobů, jak rasové teorie objektivně prokázat, se koncem 19. století staly již zmíněné živé exponáty a posléze komparativní fotografické kolekce zachycující domorodá těla (Rony, 1996, str. 33).

Různé vědecké i pseudovědecké úvahy o nadanosti či podřadnosti lidských ras nakonec vyvrcholily publikací rozsáhlého díla *Essai sur l'inégalité des races humaines* (Esej o nerovnosti lidských ras), které v roce 1853 uveřejnil Joseph-Arthur de Gobineau. Podle Gobineaua byla klíčem k pochopení lidských dějin právě rasa (Soukup, 2011, str. 186), přičemž směšoval fyzické charakteristiky

⁵ Rasové teorie se promítly i do filozofie, zejména do úvah o stávajícím společenském nastavení a činnosti velmocí v koloniích. Více například v *Kultura. Biokulturologická perspektiva* (Soukup M., 2011).

s charakteristikami kulturními, lingvistickými a sociálními. Kromě charakteristik jednotlivých ras, které mají podle Gobineaua odlišné mentální schopnosti v důsledku biologických odlišností, se autor zabýval tématem úpadku té podle něj nejvyšší árijské rasy v důsledku rasového míšení. S ohledem na následující analýzu kulturních obsahů etnografických vizuálních reprezentací zde připomínáme stereotypy, které Gobineau zmiňuje a které lze později nalézt i v raných etnografických fotografiích a filmech. Kupříkladu u černé rasy je zdůrazňována smyslovost na úkor intelektu, u žluté rasy klid a respekt k řádu na úkor kreativity, u bílé rasy zase energie, inteligence a vytrvalost. Teorie árijské rasy jako nositelky kultury a civilizace se pak stala základním pilířem evropských rasistických ideologií, které byly v 19. století rozšířeny ve Francii, Velké Británii, Spojených státech amerických a v Německu, ačkoli zdaleka nedominovaly akademickým názorům. Ideologizace rasových teorií v extrémní podobě přežívá i v současných neonacistických hnutích.

Diskurs o rase a rasové determinaci ovlivnil nástup doktríny sociálního darwinismu na počátku 20. století, kdy se eugenika a rasová antropologie staly uznávanou součástí aplikované antropologie. Sociální darwinismus aplikoval Darwinovu evoluční teorii o boji druhů na lidskou společnost a antropologické měření se zdálo vhodným způsobem, jak jej potvrdit. Právě fyzikální antropologové se na přelomu století projeví jako zapálení sběratelé dat zkoumajících rasové odlišnosti a vystřídali v tomto směřování biology a lékaře. Michel Foucault později toto pátrání po fyzických rozdílech označil s ohledem na tehdejší kulturně-politické klima ovlivněné koloniální politikou za projev „mikrofyziky moci“, kdy se těla sociálních subjektů stávají prostorem umožňujícím leckdy morbidní naplnění touhy kvantifikovat, zaznamenávat, kalkulovat a kontrolovat rasové rozdíly (Foucault, 1979). Tyto tendence přesvědčivě ilustrují různé dobové antropologické fotografie etnických skupin pořízené ve stylu kriminalistických fotografií. S rozvojem oborů sociální a kulturní antropologie nahradil rasové teorie evolucionistický Diskurs a kulturní relativismus.

V současnosti se rasou jakožto fyzickou kategorií při zkoumání člověka zabývá hlavně fyzická antropologie,⁶ která považuje rasu za neutrální biologický pojem, jenž nelze směřovat s pojmy historickými a společenskovědními jako jsou jazyk nebo národ (Wolf, 2004, str. 200). S členěním lidstva na rasy je nicméně stále spojena neobyčejně rozsáhlá a silně kontroverzní problematika rasové ideologie a rasových stereotypů⁷. Kulturologické hledisko vnímá rasu jako kulturní

⁶ Definice rasy odvozená z fyzické antropologie zní například takto: „Rasy jsou velké skupiny lidí s podobnými tělesnými znaky, které jsou dědičné, vytvořily se vlivem přírodního prostředí a vznikly původně v určitých geografických teritoriích; europoidní rasa v Evropě a na Blízkém východě, negroidní plemeno v Africe, mongoloidní plemeno v Asii,“ (Průcha, 2004, str. 62).

⁷ Stereotyp jako zvláštní druh postoje se do jisté míry významově překrývá s předsudkem. Předsudek je fixovaný, dopředu zformovaný postoj obvykle negativní nebo hostilní, zaměřený na určitou společenskou skupinu. Jedná se většinou o tradici předávané iracionální postoje, které se udržují u jedince jako afektogenní vztahy podporované často racionalizací. Předmětem předsudku mohou být etnické či náboženské menšiny, předsudky se ale mohou týkat i jiných sociálních či politických témat. Často jsou podpírány různými politickými či náboženskými demagogiemi. Jako takové jsou málo přístupné racionální argumentaci

konstrukt, protože klasifikaci a interpretaci věcí vytvářejí lidé prostřednictvím kultury (Soukup, 2011, str. 22). Proto je zapotřebí kromě neutrálního pohledu fyzické antropologie nahlížet i historicko-politické konotace pojmu rasy a jeho vlivu na interpretaci kultury. Ideologie rasové a kulturní nadřazenosti se stala významným motorem i obhajobou kolonialismu, který na druhou stranu významně ovlivnil vývoj disciplín sociální a kulturní antropologie. Jedním z klíčových témat kulturních studií a kulturologicky orientovaných textů je právě kritika některých koloniálních a postkoloniálních aspektů společenských věd, které mohou být nechtěným a nevědomým produktem ideologie kulturní a rasové nadřazenosti. Narativ vytvořený okolo rasové odlišnosti je velice mocný, neboť umožňuje produkovat ambivalentní obsahy zplošťující etnické subjekty na stereotypní „znaky“ (Rony, 1996, str. 202). Kulturní teoretik Homi Bhabha v duchu literární kritické teorie tvrdí, že stereotypizování *„není pouhé nastavení falešných obrazů, které obhájí diskriminační praktiky. Jedná se o mnohem ambivalentnější text složený z projekcí a introjekcí, metaforických a metonymických strategií, přemístění, viny, agresivity; maskování a oddělení „oficiálních“ a fantazmatických znalostí, které konstruuji pozice a opozice rasového diskursu. Přijetí a distancování se od „odlišnosti“ je vždy narušeno otázkou reprezentace nebo konstruktování této odlišnosti,“* (Bhabha, 1990, str. 85).

Pro stereotypy (ať rasové nebo genderové či nacionální) je velice důležitá vizualita, neboť vizuální reprezentace umožňuje okamžitou komunikaci na intelektuální i emocionální rovině. Vrátime-li se k příběhu Saartjie, můžeme říci, že její osoba byla redukována na vizuální znak v podobě exotického těla, které se stalo odlidštěným průsečíkem dobových předsudků, fantazií a tužeb, které vytvářely a utvrzovaly stereotypy o afrických ženách, domorodých obyvatelích kolonií a obecně řečeno o těch „druhých“. Saartjie byla někdy vystavována v kleci s divokými zvířaty. Tato praktika nebyla u vystavování domorodců neobvyklá, neboť podporovala přesvědčení, že etnický druhý (tím spíše africká žena) patří spíše do sféry přírody než civilizace. Jinými slovy, výběrem prostoru a způsobem reprezentace se od Saartjie civilizovaná veřejnost distancovala. Ostatky Saartjie Baartmanové byly po mnoha letech dohadů převezeny v roce 2002 do postapartheidní Jihoafrické republiky. Tento politický akt měl velkou symbolickou hodnotu nejen pro Khoisany, ale i pro mnoho afrických a afroamerických žen, které v jejím osudu dodnes nacházejí inspiraci pro boj za rovnoprávnost a etnickou hrdost.⁸

(Nakonečný, 1998). Oproti etnickým a národním předsudkům a stereotypům mají rasové předsudky mnohem silnější negativní emotivní náboj. Rasové předsudky mohou sloužit různým účelům, mohou ospravedlňovat patologické nepřátelství, zdůvodňovat kulturně nepřijatelné potřeby a chování ve službě kulturně přijatelných aspirací, pomáhat zvládnout potlačené potřeby, ochránit proti ohrožení sebeúcty atd. (ibid)

⁸ Více na toto téma přináší sborník Lisy Bloomové *With other eyes: looking at race and gender in visual culture*, v němž autoři nahlízejí vizuální kulturu skrze rasové genderové politiky (Bloom, 1999).

Případ Saartjie nebyl zdaleka ojedinělý ve smyslu situace domorodce, který se ocitá jako objekt pozorování v civilizovaném světě a je vnímán jako méně rozvinutý zástupce lidské kultury. Tento pohled byl umožněn z velké části také proto, že již v 19. století byla věda téměř synonymem kultury, nikoli jen jednou z jejích součástí (Petříček, 2009). Domorodé společnosti bez písemné historie a uspořádané podle zcela jiných hodnot tudíž mohly být klasifikovány jako ne-kulturní a zařazeny do sféry přírody.

2.2.2 Kolonizace a kulturní kontakt s jinakostí

Koncem 19. a počátkem 20. století byly součástí zájmu o „exotické druhé“ i kult objevování a všeobecně rozšířená mánie shromažďovat a třídit předměty (Karp & Lavine, 1991, str. 380). Předměty z exotických krajín byly běžnou součástí domácí výbavy vyšších vrstev (Petráň J. , 1995, str. 535). Pro řadu cestovatelů byl prodej kulturních artefaktů ze zámorí způsob, jak zajistit zdroje na další výpravy. Podstatnou roli v této oblibě hrálo také přesvědčení o brzkém zániku tzv. přírodních kultur a rozšíření civilizovaného světa (ibid). V Evropě tento postoj nepřímo pomáhal legitimizovat rozdělení moci mezi centrem a kolonií, kdy civilizované centrum pomáhalo „přírodním“ koloniím dosáhnout vyššího vývoje. Kolonizace s sebou přinášela pochopitelně i intenzivnější kulturní kontakt na úrovni materiální i symbolické interakce. Při materiální interakci dochází k přímému fyzickému působení a ovlivňování příslušníků různých kultur, zatímco u symbolické hraje rozhodující roli kulturní transmise ve formě symbolických znakových systémů, zejména jazyka (Vodáková, Vodáková, Soukup, & Holý, 2000, str. 113). Jak bylo naznačeno v úvodu, v této práci považujeme šíření vizuálních a audiovizuálních sdělení s etnografickým obsahem za specifickou formu kulturního kontaktu.

Kolonizační proces vytvořil v důsledku akulturace a kulturního konfliktu trvalé sociokulturní změny (například jazykové) pro kolonizované obyvatele. Ovšem i pro Evropany představovalo setkání s obyvateli kolonizovaných oblastí v kontextu evropských nebo amerických metropolí jistý kulturní šok, ať se jednalo o symbolický kontakt prostřednictvím fotografií či textů nebo o přímý fyzický kontakt v rámci vystavování „exotických domorodců“ na poutích a výstavách. Kulturní šok můžeme definovat jako: *„psychický i sociální otřes způsobený překvapivým, nečekaným nebo neuvěřitelným zjištěním, které bylo vyvolané bezprostředním kontaktem jednotlivce, sociální skupiny nebo celé společnosti s cizí, neznámou, dosud neinteriorizovanou kulturou. Takové zjištění*

Genderový přístup k případu Saartjie Baartmanové zaujímá i Sander Gilman v textu *Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature* (Gilman, 1986). Život Saartjie Baartmanové byl také několikrát filmově a divadelně zpracován, naposledy jako celovečerní hraný film *Vénus noire* (*Černá Venuše*) v režii tuniského režiséra Abdellatif Kechiche (Kechich, 2010).

vytváří předpoklady pro kvalitativní zhodnocení vlastní sociokulturní reality v kontrastu k cizí kultuře,“ (Vodáková, Vodáková, Soukup, & Holý, 2000, str.112-113).

2.2.2.1 Mezi-kulturní komunikace: lidé v zoologických zahradách

Jakkoli šokující, setkání s „exotickým druhým“ bylo natolik lákavé, že v 19. století za to byla veřejnost běžně ochotná platit. Pro provozovatele zoologických zahrad a jiných zábavních institucí představovali domorodci jisté lákadlo pro návštěvníky. Ve Spojených státech byly například komerčně velice úspěšné exhibice P. T. Barnuma, který od roku 1883 vystavoval „*nefalšované etnické kuriozity*“ v rámci svých projektů Congress of Nations a Ethnological Congress.

Domorodce prezentoval vedle různě fyzicky postižených lidí, čímž byla v očích diváků potvrzena jejich abnormálnost (Griffiths, 2002, str. 55). Právě kulturní šok mohl být jednou z příčin potřeby zařadit domorodé kultury do sféry abnormálnosti nebo přírody, neboť takováto klasifikace pak usnadňovala jednotlivcům i skupinám identifikaci se stávajícími kulturními hodnotami vlastní společnosti. Ve chvíli, kdy kultura „druhého“ de facto přestala být „kulturou“, byl zmírněn i psychický otřes. Navíc setkání s „druhým“ v kontextu své vlastní kultury kulturní šok do značné míry zmírňuje, neboť člověk/skupina se nemusí přizpůsobovat a situace trvá omezenou dobu⁹.

Carl Hagenbeck, hamburský cvičitel zvířat a zakladatel zoologické zahrady Hamburg Thierpark, byl průkopníkem konceptu moderních zoologických zahrad, v rámci kterého se snažil pro zvířata vytvořit prostředí co nejvíce podobné jejich prostředí původnímu. Procestoval téměř celý svět a odevšad si přivážel zvířata pro své sbírky a zahrady. Někdy přivážel i živé lidi, které veřejně ukazoval jako přírodní bytosti, obklopené artefakty a zvířaty z jejich geografického regionu. Od druhé poloviny 19. století pak systematicky vysílal svého agenta Johana Adriena Jacobsena do různých koutů světa, aby mu přivážel rodiny domorodců a kulturní artefakty. Postupně ve své zahradě vystavil (a následně nechal putovat po Evropě) skupinky Núbijců, Sámů, Patagonců a Inuitů z Grónska a Labradoru (Rothfels, 2002, str. 9). Poslední skupina v roce 1880 navštívila dokonce i Prahu (Ulrikab & Lutz, 2005, str. 23)¹⁰. Diváci tak měli možnost v Hagenbeckově

⁹ V této souvislosti je také pozoruhodné, kolik západní literatury bylo věnováno dramatickým příběhům bílých průkopníků, kteří byli (nebo nebyli) schopni přežít v divokých přírodních podmínkách kolonií či uniknout ze zajetí „divochů“. Za všechny jmenujme alespoň román *Srdce temnoty*, který Joseph Conrad publikoval v roce 1902 (Conrad, 1994). Oproti tomu autentických výpovědí z opačné strany, tedy „divochů“, kteří se ocitli v zajetí evropských či amerických institucí v chladném prostředí civilizovaných měst, je velice málo.

¹⁰ Přítomnost domorodců ze vzdálených kontinentů byla pro českou veřejnost velká událost. Zajímavým svědectvím jsou v tomto kontextu vzpomínky cestovatele a etnografa Alberto Vojtěcha Friče, kterého v Praze v letech 1908-1909 doprovázel příslušník jihoamerického kmene Čamakoko jménem Čerwuiš. Frič, rovněž aktivní fotograf, publicista a botanik, byl známý humánním přístupem k domorodcům. S Čerwuišem procestoval část Jižní Ameriky a Evropy, aby Čerwuiš mohl svému kmeni přinést svědectví o životě v civilizaci. „Celou dobu, kdy jsem pobýval s Čerwuišem v Evropě, mě trápily pochybnosti, jak si po návratu domů poradí. Jak bude přijat, až se vrátí obtížen tolika novými poznatky mezi své naivní a nevědomé krajany

zahrade zhlédnout „divochy“ v (uměle vytvořeném) přírodním prostředí hned vedle zvířat a utvrdit se tak v pocitu, že západní civilizace je na vyšším stupni vývoje. Hagenbeckovy expozice pravděpodobně inspirovaly podobné aktivity v Paříži, kde se v roce 1877 v Jardin d'acclimatation též konala výstava Nubijců a Inuitů. Tyto přehlídky měly i své odpůrce. Během výstavy labradorských Inuitů v Německu napsal jeden berlínský deník, že „...nelze ani pomyslet, co si mohou tyto děti nejdrsnějšího severu říkat o nadmíru vzdělaných Evropanech, kteří si je prohlíží. Podle nás je záležitost lidských výstav naprosto odpuzující!“ (Rothfels, 2002, str. 165). Kritiku si vysloužilo i vystavování konžského pygmeje Oty Bengy, který v roce 1906 pobýval v zoologické zahradě v Bronxu jako strážce a exponát v jedné osobě (Burnham, 1993, str. 185). Deník New York Times publikoval článek „Křovák v kleci s opicemi“, v němž se psalo, že „pro většinu návštěvníků zoo parku v Bronxu je společná exhibice člověka a opice zdaleka nejzajímavější částí návštěvy...“ (Crossen, 2011). Autor článku také dodal, že ředitel zoologické zahrady doktor William Hornaday „zjevně neviděl žádný rozdíl mezi divou zvěří a malým černým mužem, a tak se poprvé v americké historii vystavila lidská bytost v kleci,“ (Crossen, 2011). Samotný Hornaday se exhibici snažil prezentovat jako poučnou zábavu. Byl ve své iniciativě podporován mimo jiné fyzickým antropologem a darwinistou Madisonem Grantem, který viděl v Bengovi skvělý příklad nižšího vývojového stupně lidské rasy, již zmiňovaného chybějícího článku mezi civilizovaným člověkem a opicí. Tento názor nebyl v rámci debaty o vystavování Bengy a debaty o evolucionismu jednoznačně přijímán. Na počátku 20. století se společnost již stavěla k vystavování živých lidí dosti kriticky (Burnham, 1993, str. 189) a Hornaday nakonec od vystavování Bengy upustil¹¹.

Výstavy živých lidí byly bizarním způsobem kulturního kontaktu nejen pro Evropany a Američany, ale i pro samotné vystavované. Jeden z labradorských Inuitů na Hagenbeckově výstavě Abraham Ulrikab (viz obr. 2.4) si psal deník, který podává vzácný pohled z druhé strany a narušuje tak tendenci přijímat původní národy¹² jako němé objekty zájmu redukované na těla bez duše. Ulrikab

a bude jim vyprávět o svých zážitcích? Bude bojovat proti předsudkům? Narazí na nepřátelství a intriky, budou ho kamenovat, ukřičují ho, nebo se stane spasitelem? Přizpůsobí se lépe než já svému bývalému prostředí? Zdá se mi, že osud změnil podivuhodně a nenávratně životy nás obou,“ (Frič, 2011, str. 239). Komiksovou formou tento příběh nedávno zpracovala Lucie Lomová v knize *Divoši* (Lomová, 2011).

¹¹ Ota Benga byl poté přesunut do opatrovnictví křesťanské komunity ve Virginii. Trpěl depresemi, neboť mu nebyl umožněn návrat domů. Ve svých 32 letech spáchal sebevraždu. Jeho příběh je detailně zpracován v knize *Ota: The Pygmy in the Zoo* Phillipse Verner a Bradforda (Bradford & Blume, 1993). Tato kniha však celou kauzu líčí natolik senzacechtivým stylem, že de facto zneužívá a exotizuje Bengu pro komerční záměry, podobně jako jej pro ekonomický zisk kdysi zneužívalo vedení zoologické zahrady.

¹² Termín „původní národ“ používám v této práci v souladu s definicí Mezinárodní organizace pro práci (ILO), která v *Konvenci 169* z roku 1989 definuje původní národy takto: „Lidé z kmenových komunit v nezávislých státech, jejichž sociální, kulturní a ekonomické podmínky je odlišují od ostatní populace a jejichž status je regulován částečně nebo plně vlastními zvyklostmi a tradicemi či vlastními zákony a pravidly. ... Lidé, kteří jsou považováni za domorodé vzhledem ke svému původu, který je odlišuje od ostatní populace žijící v daném státu nebo geografickém regionu, kam stát náleží či náležel v době, kdy došlo k jeho zabránění

v deníku vysvětluje, že do Evropy odjel s rodinou kvůli slíbené velké finanční odměně, jež by mu pomohla zbavit se dluhů. Jel tedy zcela dobrovolně a ještě pomáhal Jacobsenovi přemluvit misionáře, aby jej pustili. Těm se nelíbilo, že věřící z jejich obce budou vystavováni jako „*divoká zvířata*“ (Ulrikab & Lutz, 2005, str. 10), navíc ve společnosti jiné, pohanské inuitské rodiny. Abrahama Ulrikaba však kromě financí motivovala i touha poznat Evropu a přispět k jejímu vědeckému poznání. Jeho záznamy jsou zpočátku plné nadšení, brzy se však začíná projevovat nespokojenost s úlohou pouhého objektu zvědavosti: „*Často se o nás bílí lidé bavili, ale nikdy nám nedali příležitost se také vyjádřit. Mysleli si, že jsou experti a že o Inuitech vědí všechno. Ale já se domnívám, že by se bílí měli ptát nás Inuitů, co si myslíme...*“ (Ulrikab & Lutz, 2005, str. 17). Od Inuitů se však čekalo, že se budou chovat jako divoši, nikoli že budou zasvěceně hovořit o své kultuře. Občas dostávali pokyny, aby diváky trochu postrašili: „*...tak jsem si vzal do ruky bič a harpunu na tuleně a strašlivě jsem se zatvářil. Jeden muž zděšeně vykřikl, ostatní mi rychle zamávali a odešli...*“ (Ulrikab & Lutz, 2005, str. 41). Ulrikabovy postřehy o Evropanech jsou zajímavým kouskem v mozaice kulturních reprezentací a interpretací viktoriánské doby. Bílí lidé mu umožňují lépe pochopit sebe a svou kulturu. Jeho postřehy o evropském zájmu o „ty druhé“, posedlost jejich pozorováním, zase umožňuje reflektovat myšlení naší společnosti a jeho případný posun.

2.2.3 Kulturní relativismus: cestovatelé a antropologové

Jak jsme již uvedli na příkladu Saartjie Baartmanové, živí domorodci nebyli předváděni jen pro zábavu, ale také jako součást vědeckých expozic v muzeích. Jejich kurátoři často spolupracovali s cestovateli. V roce 1896 například Franz Boas, tehdy asistent v American Museum of Natural History, požádal polárního cestovatele Roberta Pearyho, aby mu z výpravy do Grónska přivezl několik Inuitů. Boas, který na dalekém severu absolvoval jednoroční výzkumný pobyt¹³, pokládal jejich kulturu za mizející, a chtěl ji tedy co nejlépe zdokumentovat. Jakožto zakladatel teorie kulturního relativismu se Boas stavěl proti velkým evolucionistickým schémátům viktoriánské antropologie považujícím lidskou povahu za univerzální a biologicky založenou. Prosazoval naopak tzv. historický partikularismus, tj. přesvědčení, že každá kultura má svou jedinečnou

nebo kolonizaci či zavedení současných státních hranic, a kteří si bez ohledu na svůj právní status zachovávají některé nebo všechny své sociální, ekonomické, kulturní a politické instituce.“ Obdobnou definici nabízí i Faye Ginsburg, která definuje původní národy jako „*původní obyvatelé později kolonizovaných nebo obsazených území. Tito lidé tvoří 5 % světové populace a snaží se udržet si svou identitu a územní nároky v rámci národních států*“ (Ginsburg, F., Abu-Lughod, L., & Larkin, B., 2002, str. 25). Termín „původní národ“ místy nahrazují slovními spojeními „domorodí obyvatelé“ nebo „původní obyvatelé“.

¹³ Výsledkem prvního ročního pobytu na dalekém severu byla monografie *Baffin-Land: Geographische Ergebnisse einer in den Jahren 1883 und 1884 ausgeführten Forschungsreise* (Boas, 1885).

historii, kterou nelze redukovat na kategorii v nějakém abstraktním plánu univerzálního vývoje kultury (Eriksen, 2008, str. 28). Byl přesvědčen, že každá kultura představuje natolik unikátní fenomén, že ji není možné hodnotit prostřednictvím standardů společnosti, z níž pochází antropolog (Soukup V., 2000, str. 50). Jednotlivé kultury lze popsat a pochopit pouze s ohledem na jejich vlastní hodnoty, normy a ideje. Proto bylo pro Boase zásadní interpretovat kultury pouze v jejich řádném geografickém a historickém kontextu (Budil, 2003, str. 177). Tento Boasův přístup se spolu s terénním výzkumem stal později jedním z hlavních metodologických pilířů antropologie¹⁴ a silně ovlivnil americkou kulturní antropologii.

Ostatně i pro Boasův text *A Year Among the Eskimo* (Boas & Stocking, 1989, str. 44-67) z roku 1887 je charakteristická velká míra vcítění se do tamní kultury, což v té době nebylo obvyklé. Styl psaní je reprezentativní pro klasické rané etnografie – je používán etnografický prezent, jednotlivec zastupuje celé společenství, místy je patrná určitá autorova nadřazenost. Zároveň je však zjevná snaha o přijetí „druhého“, o jeho pochopení: „*Viděl jsem, že se stejně jako my radují ze života, velmi těžkého života; že oceňují krásu přírody, že chovají ve svém srdci pocity přátelství a že navzdory jejich – ve srovnání s civilizací – hrubému stylu života je Eskymák člověk jako my. Jeho pocity, ctnosti, nedostatky, jsou založeny na stejné lidské přirozenosti, jakou je ta naše,*“ (Boas & Stocking, 1989, str. 66).

Ve světle rychle postupující modernity byl Boas stejně jako mnoho jiných přesvědčen, že existence původní, nejen inuitské, kultury je ohrožena. Z tohoto přesvědčení plynula jeho frenetická vášeň shromažďovat všechno „původní“, co by pomohlo mizející kultury zachovat alespoň muzeálně, ať už se jednalo o artefakty, nebo třeba o lebky. Byl také velkým propagátorem rozličných vizuálních zobrazení domorodých lidí. Svěbytnost různých kultur se mimo jiné snažil potvrdit fotografickým zachycením rituálů, tanců a každodenních aktivit v jejich co nejautentičtější formě, to je bez jakéhokoli euroamerického vlivu a modernosti (Rony, 1996, str. 78). V rámci zachování autenticity neváhal fotografie inscenovat nebo retušovat.

¹⁴ „Antropologie“ (z řeckého *anthrōpos* člověk) je věda zabývající se člověkem, lidskými společnostmi, kulturami a lidstvem vůbec. Antropologii se v této práci věnuji zejména jako studiu lidské kultury z hlediska jejích nositelů, pročez se zabývám zejména poznatky sociální a kulturní antropologie. Koncept „sociální antropologie“ byl a je rozšířen ve Velké Británii, kde se sociální antropologové zejména ve 30. letech 20. století zaměřovali na sociální strukturu a její organizaci. Pojem „kulturní antropologie“ je rozšířený ve Spojených státech. Centrální kategorií americké kulturní antropologie je široce chápaný pojem kultura, který zahrnuje ideje, artefakty a sociokulturní regulativy sdílené členy určité společnosti. Až do 2. světové války byly sociální a kulturní antropologie doménou anglosaské akademie (Vodáková, Vodáková, Soukup, & Holý, 2000, stránky 16-17) – proto je i v tomto textu zmíněno mnoho příkladů právě z USA a Velké Británie. Dále v této práci užívám pojem „etnografie“, jímž je míněna popisná rovina antropologického studia. Zahrnuje aktivity spojené se sběrem, popisem, klasifikací a analýzou antropologických dat prostřednictvím práce v terénu (Soukup, V. 2000, str. 20). Etnografií v této práci označuji i texty zabývající se antropologickým výzkumem konkrétní společnosti. Pojem „etnologie“ pak představuje zobecnění etnografického materiálu v mezikulturní a historické perspektivě obvykle formou psaného textu (ibid).

Robert Peary, v jistém ohledu prototyp moderního průzkumníka, byl postavou o poznání kontroverznější než Boas. Ambiciózní objevitel severního pólu strávil v arktických oblastech mnoho let, žil mezi Inuity a velmi oceňoval jejich adaptační schopnosti a znalost terénu. Byl si také dobře vědom svého vlivu, který získal díky technologii a předmětům, které na sever vozil. Ve svém deníku píše: „*Pro Inuity je tak obyčejná věc jako kus dřeva podobně nedosažitelná jako měsíc pro ubrečené dítě, které se ho chce dotknout,*“ (Bloom, 1993, str. 66). Pearyho výpravy a výpravy jim podobné generovaly velké množství populární i vědecké literatury. On sám byl pravidelným přispěvatelem do časopisu National Geographic. Tyto texty na jednu stranu podrobně popisovaly život a kulturu Inuitů, na druhou stranu přispívaly k vytvoření romantizujícího a stereotypního obrazu těchto lidí.

Ann Fienup-Riordan ve svém obsáhlém historickém přehledu zobrazování Inuitů zmiňuje, že „Eskymáci“ byli jakýmsi zrcadlovým obrazem výzkumníků a cestovatelů. Stejně jako oni měli být vznešení, neúplatní, nezávislí a vytrvalí. Tyto charakteristiky odpovídaly modernímu ideálu správného člověka; i proto umožňovaly obrazy Inuitů jakousi identifikaci a byly přijímány pozitivně (Fienup-Riordan, 1995, str. 14). Podle Riordanové právě koncem 19. století vzniká pod vlivem cestopisů a etnografií doposud živý pozitivní stereotyp obyvatel Arktidy jakožto radostných, vstřícných a obdivuhodně adaptovaných lidí. Sociální darwinismus pozdního 19. století hlásal přežití nejsilnějších a Inuité byli zárnou ilustrací těchto idejí. Pro západní imaginaci představoval jejich technologický důvtip určitou paralelu k vlastním civilizačním výdobytkům, umožňující pozitivně uchopit a přiblížit jinakost „druhého“. Lisa Bloom v knize *Gender on Ice*, v níž se snaží najít souvislosti genderových a rasových stereotypů v rétorice cestopisů a cestovatelských časopisů, zmiňuje však i velmi paternalistický přístup cestovatelů vůči místnímu obyvatelstvu: „... *Když přijela jeho loď, vytáhl z ní velký sud plný sušenek. Jeho obsah vysypali na břeh a muži, ženy i děti se vrhali na sušenky jako psi, k velkému pobavení Pearyho... Ta scéna moc dobře ukazuje, jak Peary pohlížel na lidi, kteří mu – navzdory všemu – byli velmi oddaní,*“ (Bloom, 1993, str. 95).

Na základě Boasovy žádosti Robert Peary v roce 1897 nalodil šest Inuitů, které později Boas vystavil v Museum of Natural History. Příjezd Inuitů byl doprovázen velkým zájmem veřejnosti a médií. A popularita přetrvala, i když byli Inuité přesunuti do boxů v přízemí muzea, kde záhy všichni onemocněli. I jejich nemoc ovšem spadala pro tehdejší pozorovatele do kategorie kuriozit. Novináři rádi popisovali, jak „*Inuité věří, že jediný způsob, jak zahnat chorobu, je vzájemně se o sebe třít a zpívat přitom podivné ukolébavky, které navzdory jejich bizarnosti nejsou zcela nelibozvučné,*“ (Huhndorf, 2000, str. 123). Zanedlouho všichni podlehlí zápalu plic, až na jednoho muže, jehož zděšené muzeum raději poslalo zpět na sever, a malého chlapce Minika Wallace (viz obr. 2.5). Minikovi bylo tehdy osm, otec mu v muzeu zemřel, a tak bylo rozhodnuto jej ponechat v americké rodině jakožto kulturně-asimilační experiment (Huhndorf, 2000, str. 124).

Ostatky Minikových soukmenovců, včetně jeho otce, byly uchovány v muzeu pro vědecké účely. To málo, co víme o Minikově pozdějším životě, nasvědčuje tomu, že z něj vyrostl podivín nezapadající ani do urbanistické americké kultury, ani do lovecko-sběračské společnosti v Grónsku, kam se nakrátko vrátil, ale nepodařilo se mu tam adaptovat. Legendy vyprávějí, že se stal mafiánským společníkem Al Caponeho nebo vyznamenaným válečným pilotem.¹⁵

Obecně rozšířený (antropologickými teoriemi částečně podložený) stereotyp Inuita jako „bon sauvage“, jenž je schopný vypořádat se s těžkými podmínkami, leč ve srovnání s civilizací zůstává směšně neobratný, se později promítl i do filmové tvorby. Například hraný snímek *The Savage Innocents (Nevinní divoši)* z roku 1960 začíná typickým dlouhým záběrem na moře a ledovce, po němž následuje lov na ledního medvěda. Komentář, jako vystřižený z raných etnografických filmů, nám říká: „Obyvatelé tohoto místa jsou natolik primitivní, že ani nedokážou lhát,“ (Ray, 1960). Díky četným vizuálním reprezentacím jsou mnohé předsudky o Inuitech živé dodnes a totéž by bylo možno říci i o jiných domorodých kulturách.

Vystavování lidí v prostorách cirkusů, zoologických zahrad a muzeí zde nezmiňujeme jako pouhou zjednodušující senzaci ukazující na politickou nekorektnost konce 19. století. Situace byla totiž mnohem komplexnější a zmíněné kritické ohlasy na praktiky vystavování lidí přicházely jak z odborných, tak z církevních a politických kruhů. Zejména pro americké abolitionisty byly exhibice lidí v klecích naprosto nepřijatelné. Připomeňme, že v roce 1906, kdy byl v Bronxu vystaven v kleci s opicemi Afričan Ota Benga, uplynulo v USA pouhých 41 let od zrušení otroctví a ani ne 100 let od zákazu obchodování s otroky z afrických kolonií. Saartjie Baartman zemřela v Paříži v roce 1816, přičemž obchod s otroky Francie odsoudila jako nezákonný až v roce 1848.

Konkrétní osudy vystavovaných lidí ukazují, jak se složité předivo historických a kulturních okolností promítalo do individuálních životů. Domnívám se, že je v rámci diskuse o vývoji etnografického filmu a použití vizuální dokumentace pro studium kultury obecně důležité tyto osudy konkretizovat, aby se mohl z objektu pozorování stát subjekt s vlastní kulturně-politickou historií. Osudy lidí jako Saartjie Baartman či Abraham Ulrikab inspirují a rezonují ve snahách současných domorodých filmových tvůrců prolomit stereotyp mlčícího objektivizovaného domorodce a přispět do diskuse domorodým úhlem pohledu. V globálně a mediálně propojeném světě navíc již nelze domorodý pohled opomíjet.

¹⁵ Minikův příběh je předmětem řady odborných článků, publikací i uměleckých děl. Podrobný rozbor lze nalézt například v textu *Nanook and His Contemporaries: Imagining Eskimos in American Culture, 1897-1922*, který v roce 2000 publikovala Shari M. Huhndorf (Huhndorf, 2000). Dále jmenujme dánský snímek Staffana Juléna *The Prize of the Pole (Cena za pól)* z roku 2006, neboť poměrně dobře mapuje, jak silně můžou traumatické způsoby kulturního kontaktu a zkreslené kulturní reprezentace z minulých desetiletí zasahovat do života komunit i jednotlivců ještě ve 21. století (Julén, 2006).



Obr. 2.4 „Abraham Ulrikab s rodinou“. 1880.

Obr. 2.5 „Minik Wallace v New Yorku“. 1897.

2.3 Fotografická a filmová dokumentace etnických druhých na světových výstavách

19. století bylo v Evropě i ve Spojených státech dobou civilizačního a vědeckého optimismu. Svět se zdál být vysvětlitelným a uchopitelným. Potřeba rozšířit civilizaci a vytvořit jakousi racionální jednotu světa však narážela na problém různorodosti kultur a způsobů lidského bytí ve světě. Tuto různorodost bylo nutné nějak klasifikovat, protože během 19. století docházelo k téměř neřízeným pokusům o pochopení světa. Jejich cílem bylo mimo jiné redukovat kulturní a sociální rozdíly na nedostatky či nedokonalosti, které budou odstraněny během nevyhnutelného historického vývoje (Piault, 2010, str. 29). Jinakost „druhého“ byla jen výjimečně přijímána jako důstojný alternativní přístup k bytí, spíše představovala něco nedokončeného, čehož spatření vyvolávalo úžas i pocit nadřazenosti.

Jedním ze způsobů, jak oslavovat civilizační pokrok, byly velké mezinárodní výstavy organizované od konce 19. století ve světových metropolích každé dva nebo tři roky. První Velká mezinárodní výstava proběhla v roce 1851 v Londýně, následovaly výstavy v Paříži (1855, 1889 a 1900), Vídnu (1873), Filadelfii (1876) atd. Téměř všechny výstavy stavěly na odív technologické vymoženosti a výhody urbánního života. Vycházely z evolučního narativu a explicitně obhajovaly koloniální strategie pořádajících zemí. V roce 1889 byla v Paříži v rámci Světové výstavy poprvé prezentována série tzv. etnografických vesniček, které měly demonstrovat historii lidské kultury na

příkladu reálných obydlí, práce a rituálů dvanácti afrických vesnic a jednoho buddhistického chrámu.

Organizátoři světových výstav často zvali ke spolupráci i antropology, aby zajistili exhibice etnických skupin. V roce 1893 měl na World's Columbian Exposition v Chicagu Franz Boas na starost živou účast zástupců z kmene Kwakiutlů (viz obr. 2.6). Světové výstavy přitom představovaly poměrně komplexní prostor, v němž se střetávaly cíle vzdělávací, zábavní a ekonomické. Prezentace antropologických pavilonů na světových výstavách byla skvělou příležitostí jak upozornit na antropologické muzejní sbírky a obohatit jejich kolekce, zároveň však hrozilo reálné riziko kompromitace vědy s populistickou podbízivostí. Antropologické části výstav obsahovaly zpravidla menší teoretická oddělení přibližující různá vědecká východiska oboru. Dále bylo možno vidět některé významné kulturní artefakty ve vitrínách a nakonec samozřejmě „živé“ domorodé vesnice. Tyto vesnice čítaly od jedné nukleární domorodé rodiny po desítky domorodců žijících ve venkovních prostorách výstavy v simulaci jejich původního prostředí. Domorodci byli v etnografických vesničkách nainstalováni a označováni tak, aby co nejvíce evokovali svůj periferní statut na evolučním žebříčku (Hinsley, 2006, str. 391). Napomáhaly tomu jednak popisky explicitně odkazující k jejich kulturní méněcennosti (např. barbarský kmen z Afriky, mizející indiánská rasa apod.), jednak využití vědeckého jazyka, který je označoval za „druhy“ či „zástupce“ a řadil je tak spíše do sféry přírody než civilizace. Jiným velmi zřejmým vizuálním argumentem nižšího evolučního stupně domorodců byl kontrast velkolepé architektury obklopující výstavní prostory s domorodými chýšemi. Domorodci byli za svou účast obvykle placeni a byli žádáni, aby občas návštěvníkům předvedli nějakou typickou aktivitu nebo výsek z rituálu, jakousi performanci, jež by vyzdvihla jejich kulturní jinakost.

Domorodí obyvatelé se tak stávali kulturními herci (Corbey, 1993, str. 360) a rutinně nabízeli ty nejbanálnější prvky své tradice. Ze zásadních vyjádření kulturní identity (rituálů, hudby, tanců) pramenících z komplexní spleti významů se stala volná rutinní disciplína určená ke zhlédnutí, fotografování a zapomnění. Je otázkou, jak byly ve skutečnosti tyto performance vnímány diváky. Zápisky antropologů hovoří o obavách z nepozornosti a ledabylé zvědavosti, které jsou v opozici vůči původnímu vzdělávacímu záměru. Jsou dochovány i záznamy o poměrně ojedinělých rasisticky motivovaných útocích na vystavované domorodce (Rydell, 1987, str. 14). Podle amerického historika Roberta Rydella mohly tyto útoky pramenit z dřívějších územních sporů mezi indiány a osadníky. Domorodci by v tomto případě byli nahlíženi jako kulturní přežitek a případná hrozba civilizace (ibid). Rydell také zmiňuje voyeurismus, který vzbuzovala nahota některých domorodců. Zatímco vědeckou obcí byla nahota obecně vnímána jako autentický prvek domorodé kultury, pro tehdejší viktoriánskou společnost byla v první řadě šokující a nevidaná, barbarská. Nahé tělo „druhého“ bylo dalším důkazem jeho kulturní méněcennosti.

At' už bylo na vystavované domorodce nahlíženo s lítostí, strachem nebo zvědavostí, v kontextu výstavy se tělo „druhého“ stávalo objektem zájmu a průsečíkem debat o civilizačním pokroku, prostorem pro projekci stereotypních představ a obav.



Obr. 2.6 „Tanečníci z kmene Kwakiutlů v Chicagu“. 1893.

2.3.1 Pohyb a pitoresknost

Výstava v Chicagu v roce 1893 měla jako své hlavní heslo „*to see is to know*“ (Corbey, 1993, str. 338). Vizualita, či lépe smyslové vnímání, byla podstatnou součástí světových výstav.

Návštěvníkům byly v prostoru výstavy předkládány prvky světa, na které bylo možno pohlížet, cítit je, v některých případech se jich dotknout nebo se mezi nimi pohybovat. První etnografické fotografie a filmy vznikaly právě na těchto výstavách. Vzhledem k velikosti a tíze fotografických a kinematografických zařízení byly etnografické vesnice praktickými místy pro natáčení, byly bezpečné a blízké.

Ve Francii již v roce 1895, ve stejném roce, kdy bratři Lumièreové uspořádali první veřejnou projekci, snímal lékař a člen Pařížské antropologické společnosti Félix-Louis Regnault na pařížské výstavě Exposition Ethnographique de L'Afrique Occidentale hrnčířskou techniku ženy z kmene Wolofů. Regnault točil filmy s etnografickým zaměřením po celý život a považoval kameru za vědecký nástroj umožňující zachytit prchavé lidské události pro pozdější analýzu. Byl přesvědčen, že antropologie dosáhne vědecké preciznosti pouze za použití těchto nástrojů, které navíc pomohou zachovat stopy po mizejících rasách (MacDougall, 1998, str. 65).

Z toho důvodu také navrhoval zavést jako součást všech muzeí sbírky „*pohyblivých artefaktů lidského chování*“ (Ruby, 2000, str. 7). Dnes již nejsou téměř žádné Regnaultovy snímky k dispozici, neboť podobně jako jiné filmy té doby byly natočeny na obtížně manipulovatelné nosiče a zachovaly se jen tehdy, pokud byly převzaty do pozdějších dokumentárních filmů (Gauthier, 2003, str. 58).

Regnault se intenzivně zabýval studiem lidského pohybu. Ke snímání používal Mareyho chronofotografickou pušku, umožňující dělat vysokorychlostní fotografii a provádět záznam pohybů včetně rychlých pohybů zvířat a lidí, střel v okamžiku nárazu do překážky, balónku v okamžiku prasknutí a tak podobně. Tyto fotografie se dají promítat tak, že připomínají film. Toto využití však Regnault pravděpodobně původně nezamýšlel (Rony, 1996, str. 14). Ve svých „*etnických chronofotografiích*“ (Piault, 2010, str. 27) se soustředil zejména na srovnání kulturních rozdílů lidského pohybu (viz obr. 2.7 a 2.8). Věřil, že detailním srovnáním pohybu Afričanů a Evropanů se mu podaří vytvořit evoluční typologii ras. Na západoafrické výstavě v Paříži se mu naskytla unikátní příležitost fotografovat chůzi, lezení po stromech, nošení věcí, domácí práce atd. Osoby, které fotografoval, byly v duchu pozitivistického vědeckého přístupu redukovány na svou tělesnost (tělesné projevy, pohyb) a odlišnost (odlišnost od bílé rasy, od tehdejších norem). Pohled na dochované záznamy je pozoruhodný, ale postrádá jakoukoli transcendenci, laický divák záhy ztratí zájem o opakující se motivy a činnosti vytržené ze sociokulturního kontextu. Regnault vycházel z intelektuálního kontextu pozitivismu a rasové teorie. Díváme-li se na jeho snímky, je v nich patrný větší zájem o typičnost než o individualitu snímaných. Etnografický druhý je prvek náležející k celkově odlišné kultuře, v rámci této kultury jsou však jednotlivci zvenčí vnímáni jako stejní. Stereotypizace domorodců jako zaměnitelných článků nižšího evolučního stupně je hlavní pointou jinak zdánlivě „bezpříběhových“ filmů Regnaulta i dalších raných etnografických fotografií a filmařů. Ukazují však také na omezení čistě antropologického pohledu zkoumajícího kulturu zejména skrze její nositele – lidi. Kulturní interakce probíhají i na hmotné a ideové úrovni

Na světových poutích natáčel i Thomas Alva Edison, který patřil k průkopníkům filmu na americkém kontinentu. Ačkoli jeho filmy nevznikaly z čistě antropologického zájmu, spíše ze zvědavosti a technologického nadšení, lze je považovat za etnografické, neboť přibližují život jedné kultury obyvatelům kultury druhé. Snímky natočené v „eskymácké vesnici“ na Panamerické výstavě v Buffalu v roce 1901 jsou jedny z prvních filmových záznamů inuitské kultury vůbec; jsou významné, i když jsou záměrně velice zkratkovité. Edisona podobně jako Regnaulta zajímaly pohyb a akce; inuitské aktéry proto vyzval ve snímcích *Esquimaux Game of Snap the Whip* (*Eskymácká hra na praskání bičem*) (Edison, 1901) a *Esquimaux Leap Frog* (*Eskymácká hra na žabí skok*) (Edison, 1901) k předvádění tradičních her a ve snímku *Esquimaux Village* (*Eskymácká vesnice*) (Edison, 1901) k jízdě na saních na umělém sněhu. V posledním jmenovaném filmu spolu závodí dva Inuité. Jeden projíždí se psím spřežením na saních a druhý vedle něj běží.

Dlouhý nepřerušovaný záběr na horečnaté pohyby aktérů a absence vysvětlujícího textu umocňují komický ráz celé akce. Inuitský život je redukován na hrátky pro kameru (viz obr. 2.9). Edison v podobně hravém, zkratkovitém stylu natáčel i americké boxery při zápase, což svědčí o tom, že tradiční kultury byly nejen vědeckým, ale hlavně zábavným vizuálním tématem.

Využívání pitoreskních prvků bylo charakteristické pro rané vizuální reprezentace domorodých kultur, ať už na výstavách, fotografiích či ve filmech. Instalace na výstavách měly s ranými etnografickými filmy a fotografiemi společný už zmíněný důraz na performanci a rozporuplný vztah k autenticitě. Obě formy reprezentace nabízely možnost ponořit se do jiné kultury a zároveň si udržet odstup. Soudě podle finančních úspěchů světových výstav a popularity raných etnografických snímků, které se promítaly jako předfilmy v kinech, byla pro diváky tato zkušenost velice přitažlivá. Samozřejmě, že výstavy v sobě zahrnovaly elementy, které film v dané době nemohl poskytnout. Pro názornost uvádím tabulku č. 1¹⁶:

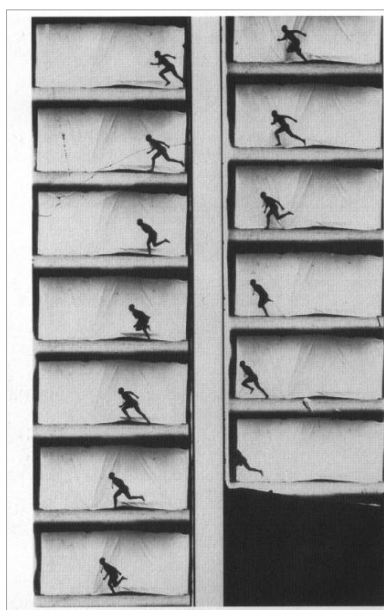
<i>Výstava</i>	<i>Film</i>
Umožňuje fyzické/trojrozměrné setkání s „druhým“ v domovině diváka - „druhý“ se přesouvá k divákovi.	Neexistuje možnost fyzického kontaktu. „Druhý“ se za divákem přesouvá virtuálně.
Smyslové vnímání – kromě vizuálního vjemu též možnost slyšet, cítit, případně se dotknout.	Pouze vizuální vjem (u raných etnografických filmů nebyl ani zvuk).
Individuální rozhodnutí diváka, jak dlouho a na co se bude dívat.	Možno sledovat předem určené záběry jen po dobu trvání filmu.
Výměna pohledů – možnost případné interakce s „druhým“.	Divák je pasivní, interakce není možná.

Tabulka č. 1. „Specifika živých exhibic oproti filmovému záznamu“.

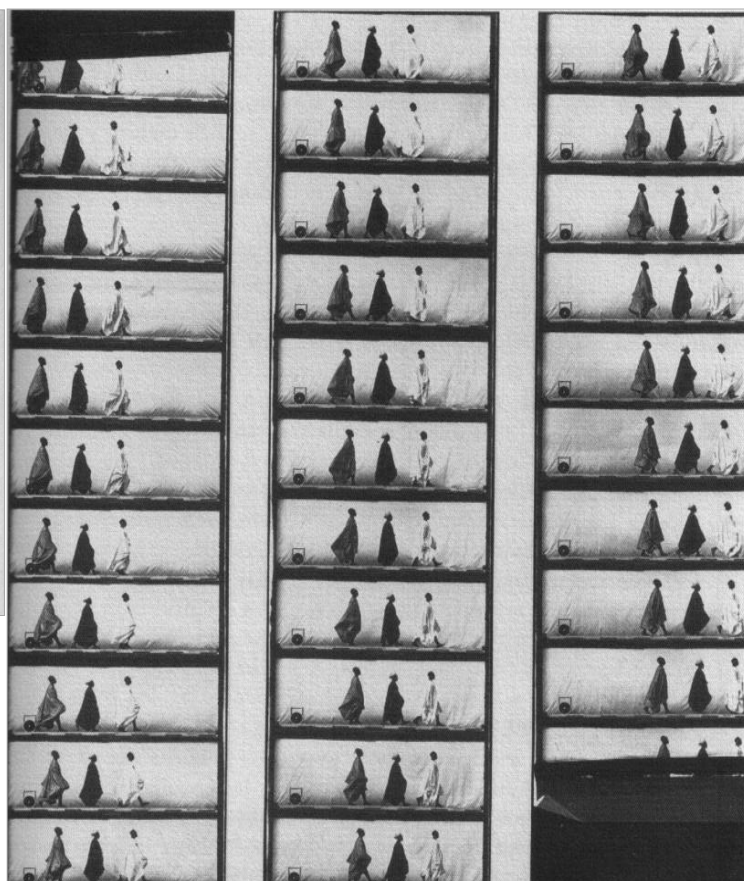
Film měl však slovy filmové teoretičky Fatimah Tobing Rony jednu nespornou výhodu oproti výstavám, neboť: „*kinematografie je přeci jen levnější způsob, jak přemísťovat domorodá těla, než je převážení celých vesnic*“, (Rony, 1996, str. 79). Rony v této souvislosti také poukazuje na fenomén tzv. „*return gaze*“ (zpětného pohledu). Etnografickými objekty fotografií a filmů (či pouhých pohledů) nebyla pochopitelně jen těla, ale uvědomělé bytosti, performeři vlastní kultury. Vnímali, že se na ně někdo dívá a také oni se dívali a mluvili. Viděli nejen etnografy, ale viděli, jak se tvoří etnografie a na její tvorbě se, byť mlčky, podíleli (Rony, 1996, str. 24). Teprve o mnoho desetiletí později začala být tato spoluúčast etnografických objektů na tvorbě etnografických pravd reflektována a přiznávána.

¹⁶ Tato tabulka se vztahuje na filmy natáčené na filmový pás. U video a digitálních technologií jsou samozřejmě daleko bohatší možnosti přetáčení i interakce diváka s obsahem.

Ačkoli mnozí domorodí lidé na výstavách zažívali svůj první kontakt se západní civilizací, je také důležité podotknout, že někteří domorodci absolvovali několik výstav za sebou. Některé domorodé děti se na výstavách dokonce narodily a prožily na nich celé dětství. Obyvatelé etnografických vesniček měli mnohdy bohaté zkušenosti s kulturní performancí pro západní publikum. Tento fakt narušoval koncept nezkaženého domorodce zprostředkovávajícího autentickou kulturu.



Obr.2.7 „Běh“. Félix-Louis Regnault, Charles Comte. 1895.



Obr. 2.8 „Tři zahalení muži“. Félix-Louis Regnault, Charles Comte. 1895.



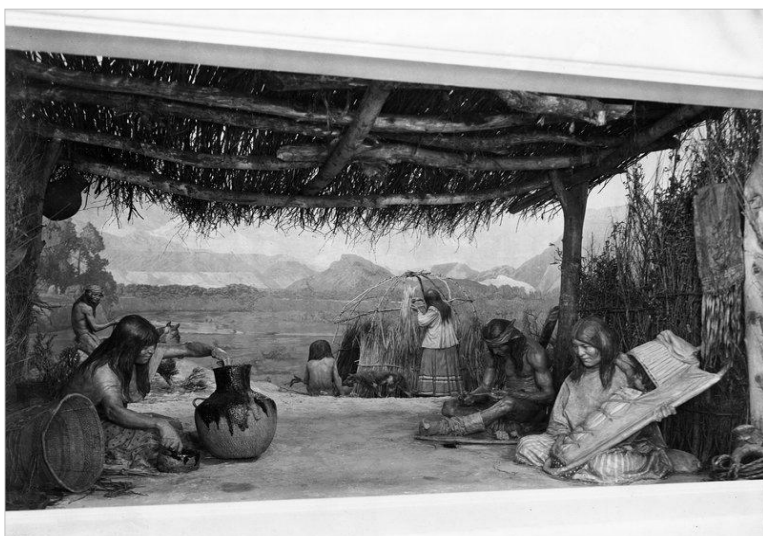
Obr. 2.9 „Esquimaux Leap Frog“. Thomas Alva Edison. 1901.

2.4 Muzea – prostory pro uchování mizejících kultur

Vedle rostoucí urbanizace, industrializace a rozvoje nových technologií bylo součástí moderní doby 19. století i zakládání a rozšiřování průmyslových a národopisných muzeí. Jmenujme alespoň American Museum of Natural History v New Yorku, British Museum v Londýně nebo Musée de l'homme v Paříži¹⁷. S muzejními institucemi byly spjaty i společenskovědní disciplíny zabývající se kulturou, zejména pak antropologie. Antropologii a muzejní instituce spojovalo přesvědčení o zániku jistých kulturních norem a snaha zachovat, co zbude (Burnham, 1993, str. 191). S postupující modernizací se i muzea začala zabývat otázkou, jak modernizovat sbírky a učinit je přitažlivějšími i pro méně vzdělané návštěvníky. Inspirovala se přitom všeobecnou popularitou vizuálních zobrazení a usilovala o ještě větší názornost při prezentaci svých exponátů. Od konce 19. století se začaly hojně využívat skleněné vitríny s velice realistickými figurínami domorodců v životní velikosti simulující každodenní aktivity v domorodé vesnici (viz obr. 2.10 a 2.11). Tyto vitríny byly více než pouhými objekty. Jednalo se de facto o scény, do kterých byly etnografické objekty zasazeny, aby byl přiblížen jejich skutečný význam v životě domorodého člověka. Figuríny byly nastaveny do pozic imitujících typické činnosti v domácnosti nebo táboře: muži spravují zbraně nebo loví, ženy se starají o oheň nebo se věnují domácím pracím a děti si hrají nebo pomáhají dospělým. Za těmito instalacemi byla tedy určitá režie snažící se, podobně jako u filmu, významně ovlivnit jaký význam divák dané situaci přiřkne. Důraz byl kladen na efektní (fotogenetické) zprostředkování exotické kultury, které by apelovalo na vizuální vnímání návštěvníků/diváků. Další paralelou mezi muzejními instalacemi a filmem je samotné uspořádání živých skupin v prostorech muzea a filmový střih. Například v American Museum of Natural History bylo v jednom sále hned několik živých skupin, přičemž jejich uspořádání rozhodně nebylo nahodilé. Do jisté míry totiž umístění určovalo, kterou skupinu uvidí návštěvník jako první a co bude následovat. I při značné schematičnosti a statickosti živých skupin lze nalézt podobnost se sekvencemi raných etnografických filmů natáčených statickou kamerou v dobách, kdy film ještě imitoval divadelní uspořádání výjevů. Sociolog a kulturní historik Tony Bennet uvádí, že například Britské muzeum mělo své sbírky uspořádané podle evoluční logiky. Návštěvníci procházeli strukturovaným prostorem, v němž: „*zdolávali kulturní žebříček od nejnižších do nejvyšších příček*“, (Bennet, 1995, str. 44).

¹⁷ V Praze bylo založeno v roce 1876 Náprstkovo muzeum, které ovšem Vojtěch Náprstek původně koncipoval spíše jako muzeum průmyslové. Díky Náprstkově činnosti a známostem ovšem muzeum přijímalo i řadu exponátů etnografického rázu z celého světa. Převaha těchto objektů nakonec změnila charakter muzea z technického na národopisný. Lékař a antropolog českého původu Aleš Hrdlička zase roku 1903 založil antropologické oddělení Národního muzea Spojených států ve Washingtonu DC.

Ostatně dodnes je většina muzeí uspořádána chronologicky (popřípadě geograficky), přičemž expozice přírodních národů jsou zpravidla umístěny v nižších patrech. Kurátoři muzejních expozic se tedy podobně jako režiséři pokoušeli usměrnit pohled diváků skrze přesně strukturovaný prostor prohlídky. Zatímco filmový střih přesně určí délku sekvence, v prostoru muzea měl návštěvník mnohem větší svobodu pohybu a možnost setrvat někde delší nebo kratší dobu. Tyto podobnosti nevypovídají tolik o tom, že by se etnografičtí filmaři přímo inspirovali v muzeích, spíše dokládají jistou tendenci ovlivňující koncem 19. století vizuální reprezentaci „etnografického druhého“.



Obr. 2.10. „Život Apačů v Arizoně“. 1916.



Obr. 2.10. „Život Apačů v Arizoně“. 1916.

2.4.1 Živé skupiny: udržení života skrze reprezentaci života

Na přípravě muzejních etnografických modelů se vždy podílel antropolog, který si s sebou do terénu, pokud to bylo možné, vzal umělce. Na místě se společně rozhodli pro danou scénu, a to se všemi detaily, jež měla zachytit. Byly udělány sádrové odlitky tváří a těl vybraných domorodců a zvoleny předměty, které se měly použít. Výsledkem měl být ideálně vědecky přesný a zároveň esteticky působivý statický model domorodého života, zmrazený trojrozměrný obraz skutečnosti (viz obr. 4 a 5). V tomto ohledu není možné si nepovšimnout podobnosti mezi etnografickými instalacemi a využíváním taxidermie pro výstavy přírodních exponátů.¹⁸ V polovině 19. století se taxidermická zobrazení živočichů posunula od jednoduchých objektů seřazených na základě typů směrem ke komplexnějšímu zpodobení objektu/zvířete v jeho přirozeném prostředí (viz obr. 6 a 7). Pečlivě vyrobené napodobeniny vytvářely iluzi mnohem většího časoprostoru, v němž se skutečně odehrává život, iluzi podobnou té filmové. Stephen Bann v souvislosti s touhou po dokonalé nápodobě života hovoří o implicitním pocitu ztráty: *„Restaurování nápodoby života je samo o sobě postulováno jako reakce na pocit ztráty. Jinými slovy, celá utopická představa dokonalé reprodukce života závisí na skutečnosti smrti a reaguje na ni. Je to vysilující pokus obnovit pomocí prostředků, které se vymykají normě, stav, který je považován za navždy ztracený,“* (Bann, 1984, str. 14). V případě živých skupin mohl být pocit ztráty opodstatněný přesvědčením řady evolučních antropologů 19. století, že původní domorodé kultury brzy zaniknou. Ve filmové teorii popsal tento moment podvádění smrti André Bazin. Bazin tvrdí, že jedním z hlubinných motivů, který za všemi vizuálními uměleckými reprezentacemi stojí, je potřeba učinit smrtelné nesmrtelným. Podobně jako se taxidermista snaží, aby mrtvé zvíře vypadalo jako živé, přetváří umělec lidské tělo do hliněné, kovové nebo barevné podoby, která překoná fyzickou existenci tohoto těla. Schopnost *„udržení života skrze reprezentaci života“* tak činí umění přitažlivým na zcela podvědomé úrovni, neboť de facto prodlužuje život a *„má poslední slovo v hádce se smrtí“* (Bazin, 2004, str. 9). Tato potřeba je podle Bazina projevem *„komplexu mumie“*, čímž je myšlena psychologická potřeba člověka bránit se plynutí času, protože *“smrt není nic než vítězství času.”* Umělé udržování fyzické podoby těla (ať již skrze balzamování, sochání nebo fotografování) znamená ukrást tělo toku času, dalo by se říct, úhledně jej zadržet v životě (ibid).

2.5 Odkaz světových výstav a raných forem exhibování „druhého“

Vystavování živých domorodých lidí je nelichotivá, byť malá část antropologické historie a historie mezikulturních kontaktů. Pro pochopení současných vizuálních reprezentací původních národů je ale zásadní na tyto praktiky nezapomínat, neboť otevírají témata koloniální historie, moci,

¹⁸ Téma taxidermie a jejího případného vlivu na etnografické reprezentace podrobně rozebírá filmová teoretička Fatimah Tobing Rony v esejí *Taxidermy and romantic ethnography* (Rony, 1996).

distribuce kulturních obrazů vytržených z původního kontextu, vytváření kulturních stereotypů a představují konflikt mezi vědeckým ideálem a etickým přístupem k objektům vědeckého zájmu. Od počátku 20. století se muzea začala vystavování živých lidí vyhýbat. Například Boas upustil od živých exponátů okolo roku 1906, neboť se mu zdálo, že příliš realistické simulace odpoutávají pozornost od vědeckých účelů a neplní dostatečně vzdělávací roli. Jako zábavná atrakce cirkusového typu nebo odlehčený doprovod exoticky zaměřených výstav se prezentace skutečných domorodců udržovala zhruba do 30. let 20. století (MacDougall, 1998, str. 55).

Stejně tak byl zpochybněn vědecký a vzdělávací přínos živé účasti domorodců na světových výstavách časem. Na druhou stranu však světové výstavy svou bujarostí a přebytkem populárních reprezentací domorodých populací podporovaly jakýsi spotřební přístup ke kulturním artefaktům. Cizokrajné kultury se v tomto kontextu stávaly komoditami určenými k vizuální konzumaci, což je pro vývoj (audio)vizuálních reprezentací podstatný moment. Alison Griffiths v této souvislosti připomíná pojem „čas obrazu světa“ Martina Heideggera: v důsledku modernity je svět přeměněn na sérii uchopitelných obrazů. Podle Heideggera je základním pochodem novověku „*dobyť světa jako obrazu*“. Novodobý člověk chápe sebe sama předmětně, jako disponovatelnou skutečnost, a podobným způsobem přistupuje i ke zbytku světa. Věda, vysvětlující logicky fungování světa a rozkládající ho na mikročástice, tomuto materiálnímu přístupu napomáhá (Heidegger in: Griffiths, 2002, str. 84).

Západní akademická společnost se na tyto praktiky nyní vesměs dívá jako na obskurtní, zastaralou a uzavřenou kapitolu, ale z mnoha důvodů je to stále velmi živé téma k diskusi. Události staré jen několik generací těžce zasáhly do života konkrétních lidí, jejich příbuzných a komunit. Navíc je pro původní obyvatele leckdy obtížné vypořádat se s přetrvávajícími stereotypy, zvláště proto, že některé zákonitě ovlivnily jejich vlastní kulturní představivost a sebepojetí. Navíc by se dalo říct, že etnografické vesničky do určité míry nahradil novodobý turismus. Návštěvy domorodců v odlehlých koutech světa již zdaleka nejsou jen výsadou zkušených cestovatelů, filmařů či antropologů. Cestovní kanceláře vozí západní turisty do vesnic na Papui Nové Guinei či do chýší etiopských Hamerů, aby se mohli seznámit s tradiční kulturou, prohlédnout si ji a případně si ji za poplatek vyfotit či natočit. A podobně jako v Paříži nebo Chicagu koncem 19. století předvádějí současní domorodci pro potěšení turistů (a pro peníze) staré rituály vytržené z původních složitých společenských kontextů. Čím méně cizorodých vlivů je v domorodé kultuře vidět, tím spokojenější západní turista bude. Určitý materiální přístup v konzumaci obrazů cizokrajných kultur tedy přetrvává nadále.

Exhibice domorodých obyvatel v kontextu evropské kultury ukazuje také na hodnotící pohled, jímž bylo na cizokrajné kultury nahlíženo. Zrození antropologického pojetí kultury jako souboru sociokulturních regulativů, idejí a artefaktů provázejících v různých formách všechny lidské

společnosti, ani postupné přijetí doktríny kulturního relativismu, totiž neznamenal zánik a opuštění tradičního axiologického (hodnotícího) významu pojmu kultura. Tento přístup ke kultuře, navazující na filozofické pojetí kultury jako péči o ducha, se stal typický pro myšlení humanistů a osvícenců. Axiologické pojetí omezuje rozsah kulturních jevů pouze na ty, které přispívají ke kultivaci ducha (Soukup V. , 2000, str. 15). Do „kultury“ tak byly (a v určitých disciplínách dodnes jsou) tradičně zahrnovány zejména umění, věda, literatura, osvěta, výchova a filozofie. Stejný hodnotící pohled pak byl aplikován i na kultury původních národů, které byly srovnávány s pozitivními kvalitami západní civilizace.

3 Antropologie a fotografie

Fotograf zvyšuje vhled do oněch nutností, jež vládou naší existenci. Činí tak skrze blízké pohledy na naše prostředí, zdůrazňování skrytých detailů, prozkoumávání banálních míst, zatímco jeho objektiv je vždy zaměřen inspirativním způsobem, dokáže nám zprostředkovat masivní a netušený prostor....Je pak zcela zjevné, že k oku fotoaparátu hovoří jiná přirozenost než k oku člověka.

Walter Benjamin

Líčení domorodých kultur bylo již v raných odborných a populárních textech silně zaměřené na jejich vizuální stránku. Stačí připomenout bohatý popisný jazyk *Zlaté ratolesti* Jamese Frazera (Frazer, 1996). Fotografie pak byla vítaným přínosem při zachycování rozmanitosti lidských kultur a typů. Zatímco v předchozí kapitole jsem se věnovala vizuální reprezentaci domorodých kultur zachycených v poměrně umělých situacích při pobytu v jiné zemi, v této kapitole se posouvám zejména k vizuálním reprezentacím vytvořeným v terénu, tedy v přirozeném prostředí domorodých kultur. „Exotický druhý“ nadále zůstává objektem zájmu, nepřichází ovšem sám do moderní civilizace, ale vybraní jednotlivci cestují do exotických zemí a místo živých lidí přivázejí fotografie a později filmy. Proto se v této části podrobně věnuji právě vztahu fotografie a antropologie, neboť mnohé z fotografií exotických druhých byly pořízeny právě pro antropologické účely. Fotografie cestovatelů a amatérů byly také využívány společenskými vědci zejména pro účely evoluční klasifikace kultur. Mechanicky reprodukováné obrazy reality byly po desetiletí synonymem objektivně zachycené skutečnosti a jako takové nadšeně přijímány nejširšími vědeckými i laickými kruhy. Přesto se nakonec fotografické vizuální reprezentace v antropologii a dalších společenských vědách staly spíše okrajovým, rozporuplným tématem. V této kapitole se mimo jiné pokusím vysvětlit některé z příčin, které k této změně vedly.

3.1 Fotografie jako záruka objektivity

Koncem 30. let 19. století byl třemi lidmi nezávisle na sobě učiněn důležitý objev. Louis Daguerre, William Talbot a John Herschel přišli na to, jak vytvářet fotografie na stejném obecném chemickém základě, avšak poněkud odlišnými, specifickými mechanickými technikami (DeFleur, 1996). Fotografii se díky kombinaci módní technické novinky, dosud nevídané přesnosti zobrazování a relativní cenové dostupnosti dostalo nadšeného přijetí zejména u vědců a vzdělané střední třídy. Každá průměrná rodina si přála mít fotografický portrét a v každém větším městě vznikaly fotografické salony. Zvýšená sociální mobilita, ekonomické krize a války pak činily z fotografie prostředek jak zachytit jasně a nastálo přítomnost, kterou si lidé budou moct vyvolat v nejasné budoucnosti plné změn. Fotografie, tento novodobý zázrak objektivního zachycení světa

a velmi pozitivní symbol moderní doby, se stala neodmyslitelnou součástí jak veřejné, tak soukromé sféry a fotografové zaměřovali objektivy na vše kolem – městský život, venkov, na sociálně znevýhodněné občany a v neposlední řadě i na „exotické“ kultury.

Vedle umělecké a technické fotografie se od 30. let 19. století rozvíjelo využití fotografie ve společenských vědách, kde dokumentační hodnotu fotografického média využívá například sociologie a později i psychologie a psychiatrie¹⁹. Nástup moderní společnosti a s tím spojené sociokulturní změny (urbanizace, industrializace apod.) rovněž napomohly fotografii se poměrně záhy po svém vzniku etablovat jako funkční nástroj výzkumu v mnoha přírodovědně zaměřených vědeckých oborech. Étienne-Jules Marey založil fotografii fyziologickou (1889), Albert Londe fotografii lékařskou (1893) a Alphonse Bertillon popsal první využití antropometrické fotografie (1890) ve fotografii justiční. Fotograficky porovnatelné proporce obličeje a těla, včetně takových detailů jako tvar uší, pomohly usvědčit řadu zločinců ještě před vznikem techniky otisků prstů (Banta & Hinsley, 1986). Antropometrii a studii pohybu se od 70. let 19. století přelomovým způsobem věnoval Eadweard Muybridge, který vydal několik sofistikovaných fotografických studií lidského i zvířecího pohybu (MacDougall, 2006, str. 234). O využití fotografie pro vědecký výzkum kultur se záhy začala zajímat i antropologie. Možný přínos fotografie zdůrazňoval už zakladatel britské sociální antropologie Edward B. Tylor. V roce 1892, půl století po vynálezu fotografie, uvedl britský Královský antropologický institut fotoaparát jako vhodný nástroj sběru dat ve svém manuálu *Notes and Queries on Anthropology, for Use of Travelers and Residents in Uncivilised Lands* (British Association for the Advancement of Science, 1892). Tomuto doporučení však předcházela řada praktických pokusů, jak antropologii s fotografií propojit.

V polovině 19. století se antropologie vyznačovala touhou po objektivitě a nezájatosti, a současně tu vyvstával problém se získáváním věrohodných dat pro výzkum „primitivních“ kultur. Antropologové byli v té době většinou závislí na amatérech, kteří akademikům přinášeli materiál (kresby, zápisky, užité předměty) z terénu. Takové informace však nebyly vždy věrohodné (Grimshaw, 2001, str. 59). Fotografie se jevila jako spolehlivé řešení alespoň částečně, z pohledu té doby totiž skýtala maximální záruku, že se jí zachycená událost skutečně stala, že ji fotograf nutně musel vidět „na vlastní oči.“ Vzniklo přesvědčení, že fotoaparát (stejně jako později kamera) je inteligentní technický nástroj, který dokáže zamezit subjektivnímu egu projevovat se v bádání. Jelikož ideál společenskovědního badatele sklonku 19. století byl „nezúčastněný pozorovatel“ (Siostrzonek, 2011, str. 71) představovala fotografie ideální dokumentační nástroj schopný přesně zachytit aktuální skutečnost a zároveň skrze obraz připomenout skutečnost již neexistující. U fotografie jakožto „dokumentu“ ve smyslu pravdivého mapování událostí či tvrzení se implicitně

¹⁹ Podobně jako v případě antropologie byla: „*koexistence fotografie a sociologie vždy vzájemně prospěšná, avšak torzovitý a nesoustavný vzájemný dialog posunul vztahy k převážně jednostranné metodologické aplikaci fotografie jako sociologické techniky, která poskytuje informace o sociální realitě*“, (Siostrzonek, 2011, str. 63).

předpokládala nestrannost, odrážející spíše vlastnosti fotografovaného objektu než subjektivní předsudky fotografujícího nebo pozorujícího (ibid)²⁰.

V tomto duchu se velice záhy začala fotografie využívat na francouzské akademické půdě. V roce 1839 Étienne Serres, tehdy ředitel pařížského Musée d'histoire naturelle (Muzeum přírodní historie), koupil Daguerrov přístroj (Jehel, 1995, str. 16) a muzeum začalo produkovat série fotografií lidského, respektive etnického těla. Kvalitou vynikaly zejména fotografie Étiennea Thiessona, jenž fotografoval domorodce v Jižní Americe (kmen Botokudo) a v jižní Africe (zejména v oblasti Mozambiku). Výsledné fotografie (viz obr. 3.1) inspirovaly prezidenta Francouzské akademie věd Antoina Serrese, aby v roce 1845 předložil nápad vytvořit jakési fotografické muzeum, které by zahrnulo komplexní kolekci daguerrotypií rasových typů z celého světa (Buerger, 1989, str. 91). Kolekce by rovněž sloužila jako databáze antropologických poznatků o lidské evoluci, jež byla dominantním tématem tehdejšího antropologického bádání. Ačkoli tato idea nakonec nebyla realizována v předpokládaném rozsahu a nesplnila očekávání, možnosti vědeckého využití fotografie se pilně zkoušely dál²¹.

²⁰ V současnosti se naopak nové metodologie společenských věd snaží využít subjektivních kvalit fotografie, jak ostatně rozvedu v závěru této kapitoly.

²¹ V rámci světové výstavy v roce 1855 například vystavil Louis Rousseau, zaměstnanec Musée d'histoire naturelle, sérii komparativních snímků afrických, amerických a asijských domorodců (viz obr. 3.2), která utvrdila pevný svazek mezi vědeckým zkoumáním kultur a fotografií ve Francii. Ernest Lacan ve svém periodiku *La Lumière* o těchto snímcích píše: „*Fotografie musí přijít na záchranu antropologie, neboť jinak se tato věda ještě dlouho nebude nikam vyvíjet*,“ (Lacan in: Jehel, 1995, str. 32). Louis Rousseau též pořídil pro potřeby muzea sérii fotografií sánské ženy nazývané Stinée. Podobně jako Saartje Baartman byla Stinée považována za jakési zosobnění lidskosti v její primitivní podobě. Na fotografiích snímaných zepředu, z profilu a z boku stojí Stinée před bílým pozadím na podstavci, jako by byla neživým muzejním exponátem (viz obr. 3.3). Podobně jako v případě světových výstav a muzejních expozic bylo takovéto „zpředmětnění“ živých, etnicky odlišných lidí průvodním rysem rané etnografické fotografie. V této souvislosti je důležité připomenout, že až do konce 19. století se na antropologickém bádání podíleli stejnou měrou antropologové, lékaři i přírodovědci. Právě biologický pohled v mnohém ovlivnil přístup badatelů k fotografování cizokrajných kultur.



Obr. 3.1 „Domorodá žena ze Sofala“. Étienne Thiesson. 1845.



Obr. 3.2 „Eskymák“. Louis Rousseau. 1856



Obr. 3.3 „Stinée“. Louis Rousseau. 1855.

3.1.1 Antropometrické a typologické fotografie

Fotografie lze pro vědecké účely využívat jako metody i předmětu zkoumání zároveň. Díky své schopnosti zachytit uplynulé události měla (a má) fotografie pro vědu hodnotu archivní. Fotografie také mají silnou výpovědní a informační hodnotu, a to pochopitelně i v případě volné dokumentaristické fotografické tvorby. Některé fotografické cykly, byť vznikaly mimo rámec vědecké metodologie, se staly doslova „sociální diagnózou“ (Matějů & Linhart, 2011, str. 11) své doby upozorňující na kritické aspekty sociální a kulturní reality.²² Typologické fotografie v 19. století oproti tomu vznikaly s cílem potvrdit vědecké hypotézy o rasových rozdílech a jejich důsledcích pro kulturní evoluci. Tělem a jeho pohybovými schopnostmi se skrze fotografii intenzivně zabýval i Eadweard Muybridge, který taktéž snímal nahé objekty či sama sebe před antropometrickou mřížkou. Obdobně Étienne Jules Marey v rámci svých experimentů s lidským pohybem redukoval tělo na jeho anatomické funkce. Tyto příklady ukazují na paralelu mezi antropologickou klasifikací domorodých kultur a obecnější modernistickou snahou o vědecké uchopení člověka skrze fotografický záznam.

Hlavním účelem raných antropologických fotografií mělo být katalogizování lidských kultur a ras. V periodiku *Journal of the Anthropological Institute* píše v roce 1878 W. Y. Turner, že „fotografie je jediný nástroj, který objektivně popíše fyzické atributy ras, neboť slovy by je každý člověk popsal jinak,“ (Turner, 1878, str. 472). Diskutovalo se také o tom, jak nejlépe fotografie komponovat, aby splnily etnografický cíl. Lékař a antropolog Paul Broca v roce 1865 publikoval *Instructions générales sur l'anthropologie* (Broca, 1865). Broca se zde snažil standardizovat způsoby pozorování, aby i záznamy pořízené různými osobami mohly být použity pro jeden konečný výstup. O fotografii píše: „Portréty hlavy je vždy třeba fotografovat zepředu nebo z přesného profilu, ostatní úhly pohledu jsou k ničemu. Snímky celého těla je třeba fotografovat vždy ve stoje, zepředu, objekt by měl být nahý s rukama podél těla. Některé portréty domorodců v jejich tradičním oděvu mohou také mít svůj užitek,“ (Broca, 1865, str. 5). V Británii patřil k zastáncům fotografie Alfred Cort Haddon. Fotoaparát (a později i filmovou kameru) doporučoval jako standardní výbavu každé terénní výpravy: „...měla by být pořízena řada fotografií, portréty frontální i ze strany, jakož i nahodilé skupinové fotografie, aby byla zachycena přirozenost domorodců. Nezapomínejme, že domorodec pózující pro fotografii nechtěně strne a ztuhne a přirozená hravost jeho těla je ztracena,“ (Haddon in: Griffiths, 2002, str. 93). Haddon také psal

²² Připomeňme alespoň tvorbu Jacoba Riise nebo Dorothee Langeové. Zatímco Riis se koncem 19. století zaměřoval na fotografování městské chudiny, Lange se proslavila fotografiemi venkovských severoamerických obyvatel zasažených hospodářskou krizí ve 30. letech 20. století. Její snímky vznikaly jako volná tvorba a z části na zakázku amerických vládních úřadů. Série fotografií migrujících zemědělců tak tvořily jakousi neformální vizuální antropologii obyvatelstva a byly využívány k ekonomickým i sociálním analýzám (Spirn, 2008, str. 43).

kapitoly o fotografii pro zmiňovaný manuál *Notes and Queries* a velice se zasazoval o co největší uplatnění etnografických fotografií mezi vědeckou i laickou veřejností.

Fotografie se pro antropometrické účely využívala záhy i ve Spojených státech. Harvardský přírodovědec Louis Agassiz se nechvalně proslavil využitím antropometrické fotografie ke svému rasistickému experimentu (viz obr. 3.4 a 3.5), v jehož rámci shromažďoval v 50. letech 19. století daguerrotypie amerických otroků narozených v Africe (Griffiths, 2002, str. 89). Tyto obrazy používal jako významný důkaz existence biologicky odlišných skupin. Agassiz se angažoval ve sporu mezi zastánci polygenetické teorie, podle níž mají jednotlivé rasy různý původ, a zastánci teorie monogenetické předpokládající existenci pouze jediné, původní rasy, ze které se pak rasy dále vyvíjejí podle jednotného evolučního principu.

U antropometrických a typologických fotografií platilo nepsané pravidlo evolučního diskursu, že v případě domorodých etnik je fotografovaný jedinec vždy typickým, zaměnitelným zástupcem společnosti, jíž je členem. Těla těchto jedinců, žen i mužů, byla měřena a posléze srovnávána s těly na jiných fotografiích. Jako by tělo bylo mocnějším kulturním projevem než zvyky, jazyk nebo obydlí. Z dnešního pohledu nás rané etnografické fotografie zaujmou ponejvíce svou strnulostí. Ta byla dána jednak dostupnou technologií, jednak vědeckým účelem fotografií. Dlouhá doba expozice vyžadovala spíše nainstalované pózy než nahodilé momentky. Fotografovaný objekt musel před fotoaparátem setrvat dlouhou dobu, než se podařilo fotografii dokončit. Pro domorodé lidi – jakož i pro mnohé Evropany – byla fotografie záhadou a fotografický proces nepřírozený, i proto jsou jejich výrazy na fotografiích většinou vážné, někdy až smutné, vystrašené.

Aby bylo možné jednotlivé fotografie efektivně srovnávat, stavěli se domorodci buď před nákres antropometrické mřížky, nebo vedle různých metrů a měřítek. Například na antropometrických fotografiích biologa a prezidenta Britské etnologické společnosti Thomase Henryho Huxleyho jsou fotografované objekty vždy ve stejné sérii pozic vedle stejného měřítka ve stejné vzdálenosti od fotoaparátu. Huxley usiloval o vytvoření fotografického záznamu všech ras britského impéria. Do jeho projektu byly zapojeny i úřady v koloniích, které měly Huxleymu dodávat fotografie místních obyvatel pořízené podle jeho fotografického manuálu. Domorodci jsou na těchto fotografiích evidentně v podřízené pozici, nepodílejí se na výsledném obraze, jen na něm figurují. Připomínají tak trochu fotografie vězňů nebo „abnormálních“ lidí (slepců, bláznů atp.) pořizovaných ve stejné době. Z fotografie se v tomto případě stává nejen dokument vědecký, ale především politický, neboť je také důkazem moci. Rychle se rozvíjející západní věda zachycuje či – nadneseně řečeno – zmocňuje se kulturních aspektů domorodého těla. Fotograf je v tomto případě ve výhodě vůči fotografovanému objektu, neboť ovládá nástroj, volí záběr a určuje, jakým způsobem bude reprezentován ten „druhý“. Tento způsob často odrážel vnímání domorodých lidí jako bytostí, „jejichž budoucnost se měla rovnou stát vzpomínkou,“ (MacDougall, 2006, str. 223). Elisabeth

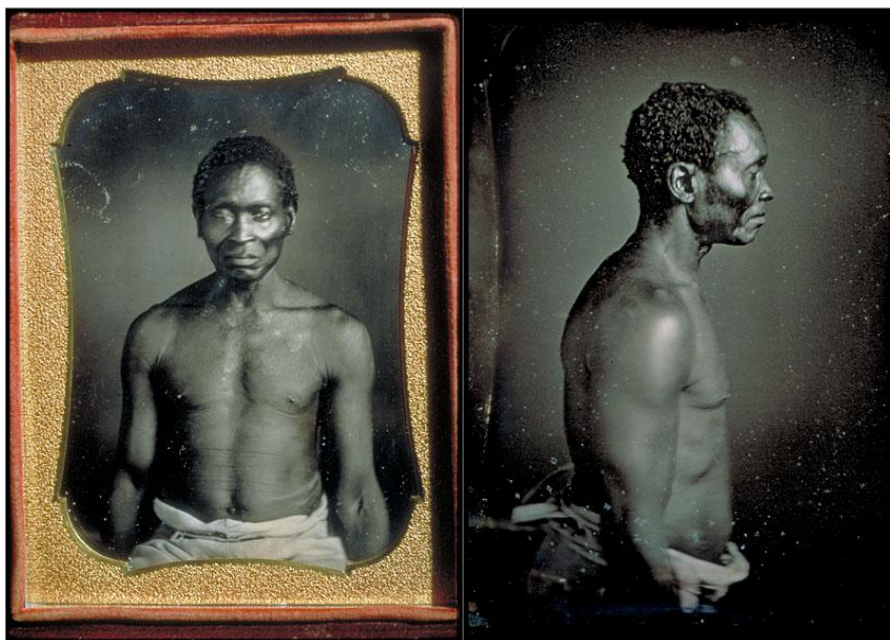
Edwards upozorňuje však na nutnost při analýze tohoto typu fotografií pátrat po možném aktivním vlivu jedinců, kteří na fotografiích pózovali. Zdůrazňuje nutnost nahlížet na fotografie jako na specifická koloniální setkání, kde hraje stejně důležitou roli širší historický kontext jako konkrétní místo, průběh a očekávání všech zúčastněných na tomto setkání (Edwards, 2001, str. 151).

3.1.2 Subjektivní prvek v typologických fotografiích Rolanda Bonaparta

Ve Francii vytvořil obsáhlé fotografické dílo princ Roland Bonaparte, jenž pro pařížskou Société d'anthropologie pořídil tisíce typologických snímků. Většina jich byla získána v rámci světových výstav v Evropě (v Amsterdamu v roce 1883, v Paříži v letech 1883 a 1889, v Berlíně a Londýně v roce 1884), ačkoli tento příbuzný císaře Napoleona učinil i několik výprav do terénu. Je zajímavé, že jeho terénní fotografie jsou od fotografií z výstav téměř k nerozeznání. Bonaparte totiž usiloval o vystižení lidských typů – podobně jako jeho předchůdce Étienne Thiesson –, pročež pozadí fotografií retušoval a měnil na neutrální bílý nebo šedý povrch. Snímky v duchu typologické fotografie Paula Brocy zpravidla zabíral z jednotného úhlu (en face a profil). Jen občas na jeho fotografiích postřehneme detail, který napoví, kde fotografie vznikala. V roce 1884 zorganizoval princ etnografickou výpravu do Laponska, aby prostřednictvím fotografie a měření sámského obyvatelstva (viz obr. 3.6) pomohl odhalit jeho původ, jenž byl tehdejší antropologické společnosti záhadou. Praktickými závěry tohoto podniku bylo mimo jiné zjištění, že Sámové jsou brachycefalictí (tzn., že mají lebku s velmi krátkým předozadním průměrem) a roste jim málo vousů (Escard, 1886, str. 13). Přesto, když procházíme desítkami obrazů nasnímaných stejným odosobněným stylem, zahlédneme v nich něco nad rámec obecného typu, jakousi nečekanou osobitost. Nejvíce je to patrné na fotografii číslo 48, na níž je zvěčněn sámský muž Anders Andersen Anto (viz obr. 3.7). Při studiu této fotografie vidíme nejprve zvláštní, téměř vzdorovitou tvář mladého muže. Poté náš pohled přechází na pokrčené tělo a konečně ruce složené v klíně a třímající zapálenou cigaretu. Tato cigareta, naprosto nepatřičná v kontextu celé série fotografií, nám dodává kus kontextu ze života fotografovaného, specifičnost koloniálního setkání, o němž hovoří Edwards. Působí jako barthesovské punctum (Barthes, 1994), iracionální bodnutí vyvolávající sled osobních asociací, díky nimž fotografii podléháme. Zapálená cigareta připomíná, že jakákoli snaha o vytvoření fotografie obecného typu člověka selhává. Vždy je nakonec vyfotografován konkrétní člověk, kterého ještě o sto let později mohou poznat jeho potomci. Zároveň nás fotografie vybízí k úvahám o zobrazené osobě. Ač póza, má v sobě díky hořící cigaretě něco z kvality momentky, o níž John Berger píše: „*Ačkoli fotografie zaznamenává spatřené, ze své povahy odkazuje k tomu, co je nespatřené. To, co ukazuje, evokuje to, co ukázáno není,*“ (Berger, 2004, str. 64). V reálném světě zkrátka obecný typ neexistuje, ačkoli samozřejmě

v případě mezikulturní fotografie je uchopení této obecnosti zdánlivě možné. Pařížští diváci měli pravděpodobně o Sámech mlhavou představu, tudíž každý jedinec mohl být oním „typem“.

Fotografie je v jistém ohledu velice podobná textu. Ač ikonická, je rovněž sociokulturním konstruktem, produktem technologie, estetických konvencí a ideologií. Ale přeci jen nelze fotografii s textem zcela ztotožnit. David MacDougall podotýká, že zatímco textový popis nám může zprostředkovat obecnou kategorii, fotografie nám předkládá především fenomén člověka (MacDougall, 1998, str. 252). Vezmeme-li si příklad sámského muže s cigaretou, nemůžeme z fotografie na první pohled poznat, že se jedná o Sáma, leda bychom se vyznali v sámských oděvech nebo v dané geografické oblasti. Stejně tak z fotografie nepoznáme jméno ani přesné datum a místo narození. Tyto otázky jsou ovšem druhotné, podstatná je přítomnost osoby na fotografii hledící na nás ze vzdáleného místa a času. MacDougall proto tvrdí, že fotografie je především fyzická a fyziologická, teprve pak se stává kulturní. *„Fotografie transcenduje kulturu způsobem, který psané etnografie nedokážou. Jednak podřizuje kulturní rozdíly jiným, viditelnějším rozdílům (včetně těch fyzických), jednak podtrhává podobnost napříč kulturními hranicemi. V kontrastu s etnografickým psaním je tato transkulturnost dominantním rysem etnografických fotografií a filmů,“* (ibid).



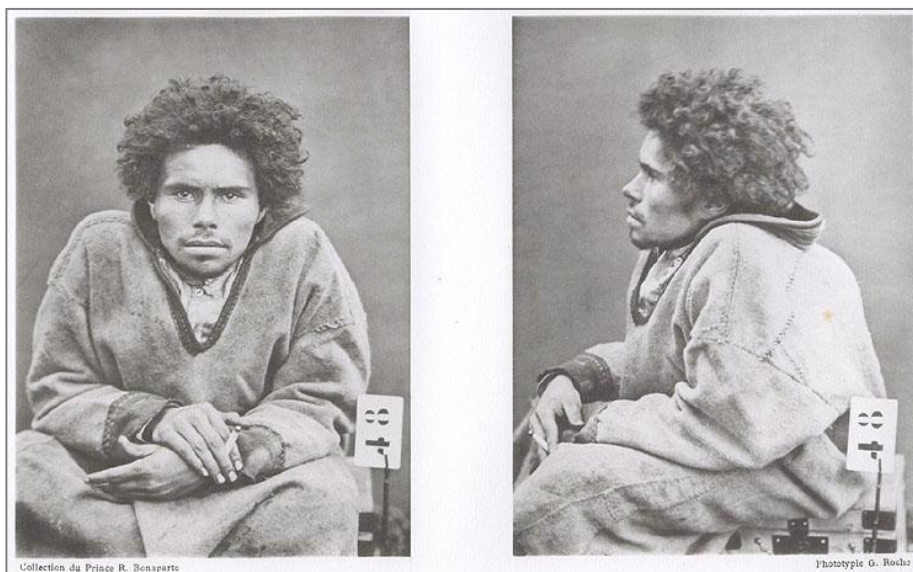
Obr. 3.4 „Fassena“. J. T. Zealy pro Louise Agassiz. 1850.



Obr. 3.5 „Delia, dcera Renty“. J. T. Zealy pro Louise Agassize. 1850.



Obr. 3.6 „Kristine Andersdatter Gunnar“. Roland Bonaparte. 1884.



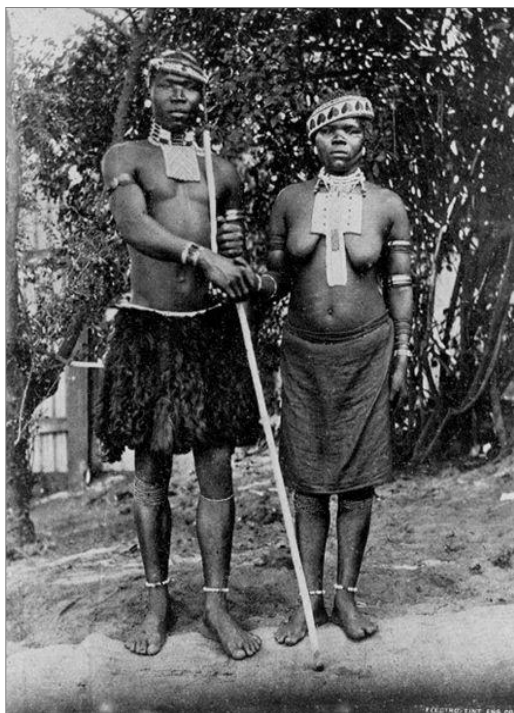
Obr. 3.7 „Anders Andersen Antø“. Roland Bonaparte. 1884.

3.2 Koloniální fotografie

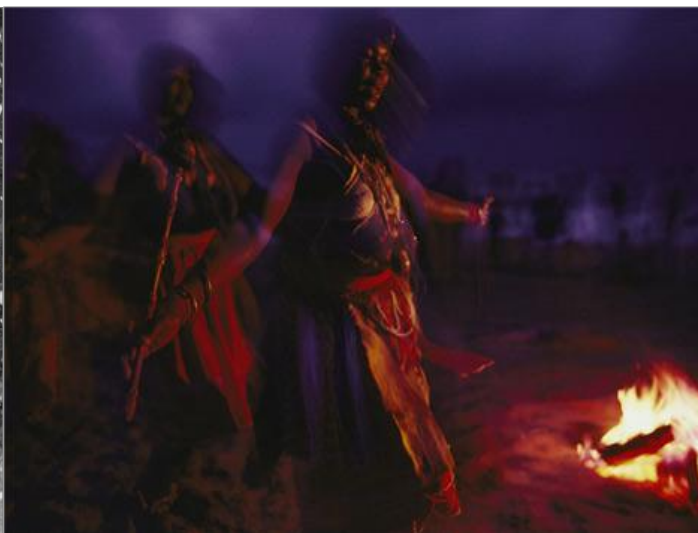
Fotografie domorodých etnik byly populární i mimo vědeckou obec. Od konce 50. let 19. století byly vydávány sborníky s fotografiemi a texty o cizokrajných kulturách. Mezi rané průkopníky patřil Maxime du Camp, který pracoval pro francouzskou vládu a v roce 1852 vydal knihu *Egypt, Nubie, Palestine et Syrie*, které se přezdívalo „první fotograficky ilustrovaný cestopis“ (Banta & Hinsley, 1986, str. 11). Od 60. let 19. století byly vydávány další sborníky s fotografiemi a texty o cizokrajných kulturách: například nakladatelství Houghton and Tanner vydalo v letech 1868-75 osmidílnou fotografickou publikaci *The People of India* a britské Museum of India vydalo v roce 1873 kolekci fotografií jihoindického kmene Todů (Breeks, 1873). Pohlednice s exotickými kmeny byly prodávány v muzeích a ve stáncích. S rozvojem a zjednodušením fotoaparátů se fotografii začalo věnovat i množství koloniálních úředníků. Mezi plodné fotografy patřil Samuel Bourne, který navzdory své neskrývané antipatii k místním obyvatelům vytvořil v letech 1863-1870 obsáhlou kolekci portrétů a skupinek indických domorodců (Falconer, 1984, str. 20). Obtíže, které popisuje při pokusu vyfotografovat skupinku kašmírských dívek, ilustrují obvyklé problémy fotografů v terénu: „*Za žádnou cenu jsem je nemohl přimět k přirozené pozici.... Styděly se takto vystavovat na denním světle...dřeptaly na koberec, který jsem tam přichystal, chichotaly se a odmítaly se hnout, natož pózovat. Veškerá snaha byla marná a nakonec jsem se musel spokojit s tím, jak to bylo, což samozřejmě nevedlo k dobrému snímku,*“ (Bourne in: Falconer, 1984, str. 22).

Snímky pro komerční účely sice nebyly svázány vědeckými pravidly (tj. ostré světlo, kamera zpravidla ve výšce očí subjektu, fotografování celých těl apod.), ale povětšinou se antropologickým

typologickým fotografiím velice podobaly. Velice populární byly fotografie zachycující jizvy nebo tetování zejména u afrických kmenů. Podobně jako při vědeckém využití fotografie bylo i v případě volné tvorby etnické tělo samo o sobě významným symbolem kulturní odlišnosti, který bylo fascinující zaznamenávat i fotografovat. V roce 1896 začal využívat tištěné fotografie prestižní přírodovědecký časopis National Geographic. Etnografická fotografie se tu ocitla na pomezí ekonomického využití, zábavy a vědy. Zobrazení domorodých populací na ostrých a jasně čitelných fotografiích dodávala textům v časopise aktuálnost a věrohodnost. Vydavatelé využívali divácké zvědavosti a nabízeli jim pro potěšení obrazy polonahých žen či podivuhodných kulturních praktik (viz obr. 3.8). Tento přístup v mnohém předznamenal populární využití etnografické fotografie v následujícím století, i když samozřejmě vývoj technologií i estetických norem vnesl do komerčních etnografických fotografií mnohem více pohybu, barev a momentů na úkor statických póz (viz obr. 3.9).



Obr. 3.8 „Ženich a nevěsta z kmene Zulu“. National Geographic. 1896.



Obr. 3.9 „Tanečnice z kmene Zulu“. National Geographic. 2000.

3.3 Fotografické zachraňování mizející rasy

Představa, že domorodé kultury brzy zaniknou, tzv. *salvage ethnography* (záchranná etnografie) (Atkinson, 2001, str. 306), byla vedle víry v realismus fotografie velkou motivací pro vytváření dalších a dalších snímků a frenetického sbírání kulturních artefaktů. Tato činnost souvisí i s hnutím etnického revitalismu a obnovováním tradic domorodých společností na přelomu 20. a 21. století.

Jak již bylo řečeno, záchranná etnografie předpokládala brzký zánik domorodých kultur, které podlehnou šířícímu se modernímu způsobu života. Z tohoto pohledu bylo třeba pro budoucnost a vědecké účely nasbírat co nejvíce dat a artefaktů, aby se z kultur zachovalo alespoň něco. Takový záchranný antropologický přístup stavěl vědce do situace „*před potopou*“, kdy se zjevně projevovaly prvky zásadních sociokulturních změn, ale antropolog byl ještě schopen „*zachránit*“ kulturní stav před úplnou transformací (Marcus, 1986, str. 165). George Marcus tento proces nazývá *etnografizací antropologie* - empirickým základům vědy jsou nadřazeny romantizující rousseauovské studie „*přežívajících primitivních lidí*“ a historická analýza zůstává opomenuta (ibid). V rámci záchrany dat docházelo také k řadě kulturních rekonstrukcí (předvádění již neexistujících praktik pro účely dokumentace) a zkreslení, jež později ovlivnily způsoby reprezentace domorodých lidí v muzejních sbírkách a populárních filmech. Franz Boas například v zájmu zachování obrazu „autentické kultury“ původních obyvatel severozápadní Ameriky neváhal řadu rituálů, tanců a potlačů inscenovat, a to buď v terénu, nebo v prostorách muzeí a světových výstav (Rony, 1996, str. 94). Podle Jacoba W. Grubera byl jedním z dlouhodobých vlivů záchranného modu důraz na ztrátu, vymření a neudržitelnost sociálního systému dané domorodé skupiny na úkor soudržnosti komunity. Ztráta nebo změna jistých kulturních prvků byla vnímána jako zásadní, aniž by se přihlíželo ke schopnosti skupiny tyto změny integrovat a dále fungovat (Gruber, 1970, str. 1292). Domorodé skupiny byly vnímány jako bezmocné ve své vlastní historii.

3.3.1 Problém kulturní autenticity v díle Edwarda S. Curtise

Pocit ztráty je patrný i z fotografií Edwarda S. Curtise, který ve snaze zaznamenat co nejúplnější obraz mizějící kultury severoamerických indiánů začal od 90. let 19. století tvořit obrovský soubor velmi stylizovaných fotografií dokumentujících život autochtonních Američanů. V roce 1930 pak vydal poslední dva díly monumentální dvacetidílné fotografické publikace *The North American Indian (Severoamerický indián)* (Curtis, 2002). Byl také jedním z průkopníků etnografického filmu a kromě kratších záznamů rituálů natočil i dramatický film *In the Land of the Head Hunters* (Curtis, 1914).²³ Většina obyvatel Spojených států v té době věřila, že indiáni jsou zanikající rasa. Tato domněnka byla podporována jednak přesvědčením, že euro-americká expanze byla úspěšně zakončena dobytím všech částí území, jednak populární teorií sociálního darwinismu, jež předpokládala, že jednotlivé kultury spolu bojují v evoluční soutěži, v níž je jen jeden vítěz. V řadě

²³ Tento snímek natáčel Curtis již jako uznávaný fotograf severoamerických indiánů. *In the Land of the Head Hunters* (později přejmenován na *In the Land of War Canoes*) patří mezi první němé dlouhometrážní etnografické filmy určené pro prezentaci v kinech. Jedná se o stylizovanou romantickou vizi života a kultury kmene Kwakiutlů pohybující se na hranici dokumentu a fikce (Bramly, 2002, str. 20). Po svém uvedení v roce 1914 se film setkal jen s vlažným ohlasem a komerčně naprosto selhal. Inspiroval však k tvorbě další filmaře, především Roberta Flahertyho.

výstav a muzeí byli severoameričtí indiáni stereotypně prezentováni jako exotická součást přírodního světa, jež se ocitla na pokraji vyhynutí. Svě učinila i americká vláda zastávající tvrdou asimilační politiku pod heslem senátora Richarda H. Pratta: „*zabte indiána a zachraňte člověka*“ (Bramly, 2002, str. 12). Cílem této asimilační snahy bylo potlačit kmenovou kulturu indiánů a pomoci jim se lépe „*roztavit v tavicím kotli*“ americké kultury a společnosti (ibid).

Curtis začínal jako portrétní fotograf s vlastním ateliérem. Díky svému talentu a zájmu o život původních obyvatel byl zván jako fotograf na přírodovědecké a antropologické expedice. V roce 1899 byl vybrán za hlavního fotografa Harrimanovy expedice na Aljašku, spolupracoval krátce s Franzem Boasem, a dokonce se přátelil s prezidentem Theodorem Rooseveltem, který byl příznivcem jeho fotografií (Atkinson, 2001, str. 306). Ačkoli neměl žádné etnografické ani vědecké vzdělání, velice usilovně se snažil zachytit pro účely vědy kulturu indiánů takovou, jak existovala ještě před násilnou asimilací a destrukcí. Svou tvorbu nazýval „*uměleckou vědou*“ a sám sebe rád prezentoval jako badatele s téměř posvátnou misí dokumentovat severoamerické indiány, kteří jej mezi sebe přijali jako sobě rovného (Rony, 1996, str. 93). Curtis měl dokonce privilegium účastnit se řady posvátných obřadů: v roce 1900 participoval na černonožském obřadu slunečního tance a v roce 1906 jako vůbec první bílý muž směl pozorovat obřad hadího tance kmene Hopi.

Jeho stylizované, esteticky působivé fotografie svědčí o romantickém pohledu na indiány jako na statečné a ušlechtilé obyvatele z minulých dob. Domorodí obyvatelé na jeho fotografiích nemají vyděšený či nepřítomný výraz, ani nestojí v postoji na první pohled podřízeném oku kamery a antropologa. Curtis své objekty stylizoval do hrdých póz v jejich tradičním oděvu, uprostřed jejich krajiny obklopené kulturním kontextem, který se však obracel více k minulosti než k přítomnosti. Ač se Curtis přizpůsoboval katalogizačním účelům antropologické fotografie, jeho snímky jsou především velkolepým znovuoživením mýtu ušlechtilého divocha, který, ozdoben peřím, hrdě a svobodně souzní s divokou krajinou (viz obr. 3.10 a 3.11). Tato stylizace je součástí stereotypu indiánské rasy, která se jako historická součást americké krajiny nemůže funkčně včlenit do moderní společnosti a je odsouzena k zániku (Bramly, 2002, str. 15). Curtis svými fotografiemi do jisté míry tento stereotyp naplňoval, neboť autentická domorodá kultura byla podle něj pouze ta, jež nenesla žádné stopy kontaktu s „*bílou*“ civilizací. Zároveň neváhal jisté kulturní praktiky uměle inscenovat za účelem jejich dokumentace pro budoucí generace. V roce 1904 například natáčel vzácný noční navažský rituál ve dne, aby měl dost světla. Taková inscenace však pro něj nepředstavovala kompromis vůči autenticitě (Rony, 1996, str. 93). Ira Jacknis ve své analýze etnografické fotografie upozorňuje na podobnost mezi dílem Franze Boase a Curtise, ačkoli Boas často Curtise obviňoval z manipulace a romantizace. Laická i odborná veřejnost si nicméně žádala obrazy skutečných „*divochů*“, a tak Boas a Curtis před okem kamery aranžovali realitu v její co nejtradičnější podobě. Oba poté na fotografiích retušovali prvky západní kultury, oba byli posedlí

ideou autenticky zdokumentovat mizející rasu a oba pak své vizuální reprezentace považovali za maximálně autentické (Jacknis, 1984, str. 12).

Curtisovy fotografie jsou stylizovány do dob minulých, což je patrné i z jejich formálního zpracování. Těla jsou snímána ve snovém prostoru bezčasí, v oděvech, které se už běžně nenosily. Pozadí bývá rozostřené, jakoby v oblacích kouře (viz obr. 3.12), a hrdé pózy jako by skrytě připomínaly smrt. Napětí mezi přítomností a minulostí v Curtisových fotografiích asociuje charakteristiku fotografické pózy jako „*živého obrazu mrtvé věci*“, o němž uvažoval Roland Barthes (Barthes, 1994, str. 71). Fotografie má podle Barthesa nezpochybnitelnou schopnost činit minulost autentickou díky své schopnosti reference. Referent zobrazený na fotografii není jen pouhým obrazem reality, nýbrž přímou součástí fotografie. Aby fotografie mohla obraz zachytit, musel skutečně před objektivem být. Barthesovské „*toto bylo*“²⁴, tedy že objekt se nacházel ve své hmatatelné přítomnosti před objektivem a byl zaznamenán, je jednoznačným potvrzením existence objektu v minulosti. A toto potvrzení je esencí – noemou – fotografie. V tomto potvrzení minulosti je však obsažena i smrt. Smrt se odehrává na několika rovinách. Fotografie zachycuje něco, co je již dnes mrtvé, ale na fotografii je stále živé. Barthes toto ilustruje fotografií Lewise Paynea před odsouzením za vraždu amerického ministra zahraničí Williama Sewarda. Mladík je dnes již mrtvý, na fotografii je ovšem stále živý, zároveň víme, že brzy zemře. Podobný dojem budí i některé Curtisovy fotografie, které svou melancholickou strojeností jako by říkaly, že tento způsob života brzy zemře.

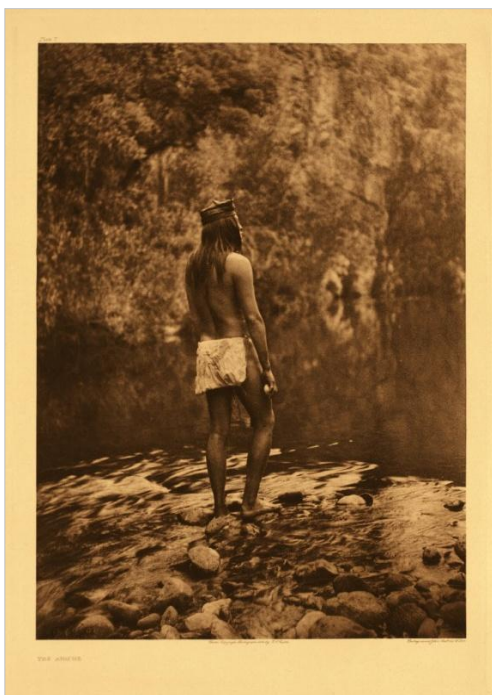
Úvahy o smrti ve fotografii ilustroval dále Barthes osobní vzpomínkou na náhodné objevení fotografie své matky mezi starými zápisky. Na fotografii byla matka zachycena jako mladá žena, ale v době, kdy se na fotografii díval, byla již několik let po smrti. Přesto nešlo tvrdit, že je to fotografie mrtvé matky, neboť obraz byl stále příliš živý. Zde se dostáváme k onomu „*živému obrazu mrtvé věci*“, kdy dochází k děsivé „*perverzní záměně dvou pojmů: Reálného a Živého*“ (Barthes, 1994, str. 71). A odtud zbývá jen krůček k zjištění, že fotografie je sestrou šílenství, protože svědectví, které o určité věci podává, je nepravdivé na rovině percepce, ale pravdivé na rovině času (Barthes, 1994, str. 103). Další paralelu mezi fotografií a smrtí spatřuje Barthes v objektivizaci subjektu, ke kterému dochází při portrétování. „*Fotografie představuje imaginárně onen velice subtilní okamžik, kdy vlastně nejsem ani subjekt, ani objekt, nýbrž subjekt, který cítí, že se stává objektem: prožívám tedy mikrozkoušenost smrti (parenteze): a vskutku se stávám přízrakem*“, (Barthes, 1994, str. 21).

²⁴ Barthes vychází z realistického přístupu k fotografii jako ke „sdělení bez kódu“ (Barthes, 1994). Současná fotografická analýza již tento důraz na jednoznačnou objektivitu opustila (i s ohledem na digitalizaci fotografického procesu), přesto se domnívám, že pro reflexi etnografické fotografie jako svého druhu kulturní paměti jsou jeho úvahy velmi přínosné.

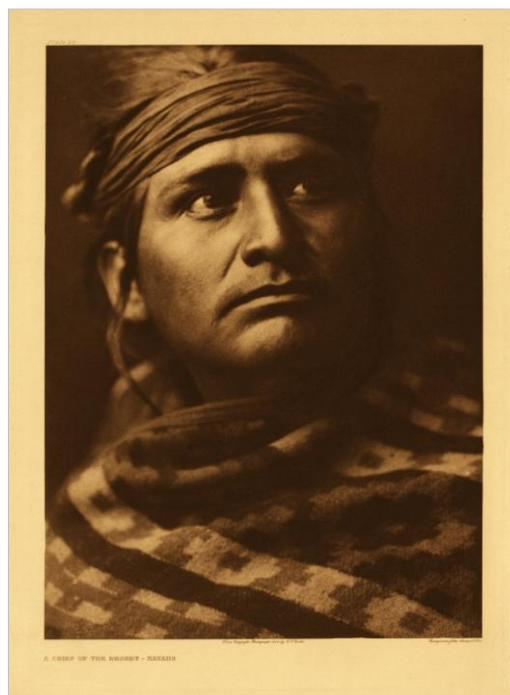
Přítomnost smrti ve fotografii tušili i severoameričtí indiáni v 19. století, když se zprvu odmítali nechat fotografovat z přesvědčení, že fotografie ukradne jejich duši a uzamkne ji v obraze (Pudilová, 2009, str. 54).

3.3.1.1 Kulturní paměť zprostředkovaná fotografickým obrazem

Curtis si patrně nikdy neuvědomil velký rozpor své tvorby, totiž že snaha o zachycení autenticity byla ve skutečnosti spíše snahou o naplnění subjektivní touhy zachovat v paměti jakousi idealizovanou, vysněnou skutečnost. Přesto lze dnes jeho dílo považovat za fascinující součást kulturní paměti nabízející nevyčerpatelný zdroj informací pro antropologii, společenské vědy, dějiny umění i pro kulturní revitalizaci některých skupin původních obyvatel Ameriky. Podobně jako řada dalších raných etnografických fotografií a filmů tvoří Curtisovo dílo součást stereotypních konstrukcí kulturní odlišnosti, ale v postmoderní a postkoloniální době mohou domorodé skupiny tyto reprezentace využívat pro vlastní politické účely. Když například v roce 1972 objevili antropologové Bill Holm a George Quimby originální, velice poškozenou kopii filmu *In the Land of the Head Hunters (V zemi lovců lebek)*, přizvali k jejímu restaurování padesátičlennou skupinu domorodců z kmene Kwakiutlů, se kterými původně pracoval i Curtis. Členové kmene pak měli možnost film poprvé od jeho natočení vidět. Při projekci němého filmu si začali spontánně zpívat a komentovat scény, což inspirovalo Holma, aby je vyzval k vytvoření dialogů a doprovodných písní v domorodém jazyce. Kwakiutlové původní film vnímali jako produkt koloniálních konvencí a zároveň jako živoucí paměť svých tradic (Griffiths, 2002, str. 322). Na jejich popud byl změněn i název filmu na *In the Land of War Canoes (V zemi válečných kanojí)*, neboť původní název považovali za zavádějící. Rekonstruovaný film není jen příkladem estetiky raného etnografického filmu a Curtisova režijního stylu, působí také jako domácí video, ve kterém mohou potomci aktérů vidět své předky v tradičních krojích, jako vizuální dokument kulturních praktik a předmětů. Podle Jamese Clifforda byl jedním z morálních problémů záchranné antropologie předpoklad, že tak zvané mizející kultury byly slabé a chtěly i potřebovaly být reprezentovány někým zvnějšku (Clifford, 1986, str. 113). Takový zprostředkovatel měl pak právo určovat autentické kulturní prvky hodné záznamu.



Obr. 3.10 „Apačové“. Edward S. Curtis. 1904.



Obr. 3.11 „Náčelník pouště - Navahové“. Edward S. Curtis. 1904.



Obr. 3.12 „Mizející rasa - Navahové“. Edward S. Curtis. 1904.

3.4 Fotografická práce v terénu

Přesvědčení o přínosu antropometrické fotografie pro studium kultur časem opadlo. Již na konci 19. století se ozývaly na jeho adresu kritické hlasy. Britský koloniální úředník a antropolog Everard im Thurn vytýkal antropometrické fotografii, že nevypovídá nic o živé kultuře domorodých lidí, neboť pouze zprostředkovává obrazy „bezduchých těl.“ „*To už by rovnou mohli fotografovat a měřit mrtvoly, snad by to bylo i přesnější,*“ (Thurn, 1893, str. 184). V této souvislosti opět připomeňme, že smrt nebyla v rané etnografické fotografii jen metaforická. V rámci měření a srovnávání lidských typů se ve francouzských nemocnicích často měřila mrtvá těla lidí neevropského původu nebo lidí fyzicky abnormálních (Griffiths, 2002, str. 99) a antropologická i přírodovědná muzea nadále skladovala ve svých archivech lebky a části lidských těl.

Antropologické fotografie z terénu obvykle zahrnovaly dosti kulturního kontextu. Na fotografii již nebyl jen jeden zástupce společnosti, ale celá skupina oblečená do charakteristických oděvů nebo zachycená při typické, pokud možno rituální činnosti. Lze však najít i řadu do značné míry nestylizovaných fotografií, které dají vyniknout specifické náladě i atmosféře místa. Snímky zmiňovaného Everarda im Thurna, který pracoval a bádá v britské Guyaně, zachycují domorodce jako jednotlivce v rozmanitých postojích a v různé náladě (viz obr. 3.13 a 3.14).



Obr. 3.13 „Hra na bičovanou“. Sir Everard im Thurn. 1884.



Obr. 3.14 „Karibští chlapi“. Sir Everard im Thurm. 1893.

Fotografování v terénu bylo náročné vzhledem k velikosti a váze fotografického vybavení. Lidé museli před kamerou dlouho setrvat, než byl snímek zhotoven, fotografovat se dalo jen v určitých lokalitách. Pózování před kamerou bylo tudíž nevyhnutelné a zcela převládalo nad spontánnějšími momentkami. Subjektům se však leckdy nechtělo dlouho stát ve stejné pozici, nechápali, k čemu je fotografování užitečné. Někteří se báli, že jim fotoaparát uzme kus duše a že pak záhy zemřou. Ostatně podobné obavy z fotografie měli zpočátku i v západním světě. Z líčení historiků vyplývá, že první setkání s fotografií probíhala ze strany diváků se strachem podobně jako pozdější setkání s filmem: *„Zprvu jsme si netroufali dlouho si prohlížet ty obrázky...Lekali jsme se jasností člověka a domnívali se, že malinké tvářičky postav na obrázku dokážou vidět nás samé. Tak ohromujícím způsobem působila na člověka neobvyklá jasnost a nezvyklá věrnost prvních daguerrotypií,“* (Benjamin, 1980, str. 200). Fotografie z terénu byly do konce 19. století z technických důvodů omezeny na denní světlo a pomalé pohyby. Noční taneční rituály se mohly fotografovat pouze ve dne, a to jako série jednotlivých tanečních póz předváděných pro kameru. Při tom všem musel antropolog-fotograf komunikovat s členy komunity, dohadovat se s nimi a přesvědčovat je. Mezi antropologem a domorodci docházelo (a pochopitelně dodnes dochází) při fotografování v terénu k řadě výměn názorů a mezikulturnímu vysvětlování, jež dávalo vzniknout novým vztahům mezi badatelem a komunitou a částečně přispívalo k odstranění hierarchie mezi antropologem a domorodci. Minimálně proto, že se domorodé populace nacházely ve svém prostředí. Vztah mezi antropologem a domorodci i vztah mezi fotografem a fotografovaným je také otázkou vzájemné reciprocit a morálního závazku vůči subjektům. V případě fotografování na přelomu 19. a 20. století předpokládají historici (například Edwards E. , 2001) zásadně nerovný vztah mezi fotografovanými a fotografujícími. Fotografovaným domorodcům nebyla dána za pózování odměna

a zpravidla ani výsledné fotografie neviděli. Fabian ve své antropologické kritice upozorňuje na problém nadřazenosti zraku nad ostatními smysly při antropologickém zkoumání – pozorování druhých je stavělo do pozice objektů spíše než kolegů, kteří se podílejí na vytváření významů. Zrak se přitom v Evropě stal jedním z nejdůležitějších smyslů v 18. a 19. století, kdy byl spojován s právě s vědou. Pronikavý pohled vědeckého oka se stal metaforou získávání poznání, zatímco ostatní smysly byly považovány za méně vysoko na evolučním žebříčku. Vynález fotografie a filmu tuto nadřazenost zraku jen posílil (Herzfeld, 2006, str. 36). Raní fotografové a antropologové se tak s ohledem na tuto nadřazenost zraku mohli cítit naprosto oprávněni dívat se a fotografovat, aniž by něco domorodým komunitám vraceli – odměnou domorodcům byla možnost podílet se na poznání. Detailní studium konkrétních případů však svědčí o různých individuálních přístupech. Například český misionář, etnograf, lingvista a cestovatel Pavel Jáchym Šebesta během svých dlouholetých výzkumů mezi středoafričskými Pygmeji a dalšími etniky fotografoval domorodce za účelem měření fyzických znaků. Fotografie však využíval i jako prostředek sociálního kontaktu a při svých opakovaných cestách je do terénu vozil zpět na ukázkou. Reciprocita je dodnes jedním z problematických aspektů antropologického terénního výzkumu. Herzfeld uvádí, že antropolog se může ocitnout až v schizofrenní situaci, kdy se na jednu stranu snaží vyjít vstříc svému domovu a jeho intelektuálním tradicím, na druhou stranu stále myslí na svůj druhý – terénní domov – do kterého se sám pozval. Cítí se být dlužný zkoumané komunitě za její neocenitelnou pomoc (Herzfeld, 2006, str. 35). V současnosti se také otevřeněji mluví o dříve tabuizovaných materiálních a finančních odměnách pro informátory. Mnoho antropologů je také aktivně zapojeno do rozvojových či humanitárních projektů pomáhajícím daným komunitám. Zkoumané společnosti jsou si naopak vědomi své pozice a obratněji vyjednávají o přístupu antropologa k jejich kulturním praktikám.

3.4.1 **Obraz doprovází text**

Po první světové válce se fotografické technologie velmi zlepšily a fotoaparát při terénním výzkumu začala používat většina antropologů. Důraz se od katalogizování obecných typů a ras přenesl k dokumentaci individuálních terénních výzkumů. Základ antropologické práce byl, zejména v anglofonním kontextu, dlouhodobý pobyt v terénu a intenzivní pozorování zkoumané komunity. Výsledkem výzkumu pak byla psaná etnografie. Jako empirickou vědu, založenou na přímém pozorování, ustanovil antropologii především Bronislaw Malinowski, ačkoli podobné ideje podporoval již Radcliffe-Brown a částečně i Haddon. Malinowski se ke svému zásadnímu pobytu v terénu dostal během ročního pobytu mezi domorodci na Trobriandských ostrovech. Jako jeden z prvních antropologů zastával názor, že je to živoucí přítomnost, nikoli akademická rekonstrukce minulosti, která otevírá cestu k porozumění domorodému společenství. Za abstraktními pojmy

teorie byl schopen vidět konkrétního člověka s jeho každodenními vášněmi, úzkostmi a tužbami. Dlouhodobé soužití s domorodci založené na zúčastněném pozorování se stalo díky Malinowskému konstitutivním rysem moderní antropologie. Po návratu ze svého „australského exilu“ vydal v roce 1922 studii *Argonauti západního Pacifiku* (Malinowski, 2003), jež bývá považována za manifest funkcionalismu (Soukup V. , 2000, str. 100). Malinowski se zde mimo jiné pokusil na příkladu výměnného systému kula prokázat, že interpretace jakékoli instituce plně závisí na odhalení jejích funkčních vztahů k ostatním částem dané kultury. Ačkoli byly Malinowského etnografie založeny primárně na textu, skrze který mohl komunikovat abstraktní teorie, fotografie využíval jako objektivní vizualizaci domorodé kultury. Při fotografování využíval střední vzdálenost od svých objektů, dbal na dostatečný kulturní kontext každé fotografie a jednotlivé scény (rituály, zvláštní události, předměty, rodinný život) se snažil nasnímat vždy z více úhlů (Atkinson, 2001, str. 307). Fotografie jako by tak zaručovaly pravost kultury, z níž antropolog vyvozuje své teorie. Malinowski a někteří jeho následovníci se fotografii věnovali v terénu velice systematicky; rozsáhlé fotografické dílo vytvořil i Edward Evan Evans-Pritchard v rámci svých výzkumů v Súdánu. Velice bohaté fotografické ilustrace má publikace *Nuerové* z roku 1940 (Evans-Pritchard, 1940). Fotografie zde však slouží jako doprovodný nástroj výzkumu, nikoli metoda sama o sobě nebo nástroj kulturní analýzy (viz obr. 3.15 a 3.16).



Obr. 3.15 „Nuerové – tanečníci“.
Edward Evans-Pritchard. 1936.



Obr. 3.16 „Nuerové – nosiči v říčním kanálu“.
Edward Evans-Pritchard. 1935.

3.4.2 Fotografie a film: vědecká metoda?

Patrný odklon od využití fotografie v antropologickém bádání nastal od 30. let 20. století. Jedním z důvodů mohla být snaha vyhnout se infikování exotikou cestovatelských fotografií, a také tendence k větší abstrakci při výzkumu kultur (evoluční a difuzionistickou antropologii nahradily strukturálně- funkcionalistické a psychoanalytické přístupy). Za ojedinělý příspěvek v oblasti vizuální antropologie bývá považovaná rozsáhlá fotografická studie *Balinese Character: A Photographic Analysis* (*Balinéska povaha: fotografická analýza*) (Bateson & Mead, 1942), kterou v letech 1936-1939 vytvořili Gregory Bateson a Margaret Mead na Bali. Bateson a Mead se snažili o co nejmenší možný zásah do procesu fotografování, z něhož se pokusili udělat hlavní nástroj výzkumu. Používali fotografie jako poznámky a zároveň jako podklad pro teoretické argumenty. Během dvou let na Bali shromáždili a utřídili okolo 25 000 snímků a 22 000 stop filmu. Primárním cílem bylo zjistit, jak rodiče vychovávají děti a jak jsou děti vpravovány do tamní kultury. Nakonec bylo vybráno 759 fotografií ilustrujících teoretické otázky balinéské kultury a vývoje osobnosti (viz obr. 3.17). Pomocí fotografií ukazovali například, jak se děti pasivně učí fyzické dovednosti tím, že je prostě pozorují.



Obr. 3.17 „Tanec“. Gregory Bateson. 1937.

Důležitým přínosem fotografie (fotoaparáty už byly lehčí a výkonnější) byla zejména její schopnost zachytit jak neformální sociální interakce, tak formální obřady a činnosti. Mead a Bateson svůj přístup označovali za experimentální; chtěli ukázat, že kamera může být prostředkem výzkumu, nikoli pouze jeho ilustrací. Ve výsledné etnografii jsou fotografie umístěné vždy vedle textu; aby čtenář mohl pochopit text, musí nejprve „přečíst“ fotografii. Takový přístup sice inovativně zapojuje intelektuální i smyslové (zrakové) vnímání, nicméně stále významně spoléhá na textové sdělení. Jako by fotografie sama o sobě nemohla postačit k reprezentaci určité kultury. Obvykle je

zapotřebí ji doplnit textem, který pozorovatele upozorní na klíčové aspekty etnografovy zkušenosti. Slovy Mary Priceové: „*je to právě popisování, které nakonec umožní vidění*“ (Price, 1997, str. 6). Problém „němé“ fotografie závislé na textu je ostatně dodnes hojně diskutován nejen na poli vizuální antropologie, ale i na poli dalších společenských věd. Ve své eseji *O fotografii* (Sontag, 2002) charakterizuje Susan Sontag vztah fotografie a doplňujících textů následovně: „*Popisky mají tendenci převážít svědectví našich očí; ale žádný popisek nemůže trvale omezit ani cele postihnout význam obrazu. Moralisté od fotografie požadují nemožné – mluvit. Popisek je oním chybějícím hlasem a očekávají se od něj slova pravdy. Ale i zcela výstižný popisek je nevyhnutelně jen omezenou interpretací fotografie, k níž je přiřazen. Ovšem žádný popisek nezabrání mnohočetným interpretacím jedné a té samé fotografie,*“ (Sontag, 2002, str. 101). Fotografie tak, jak byly použity v díle *Balinese Character*, nestačí ke komplexní interpretaci kultury. Potřebují kromě obrazového sdělení ještě další překlad mezi fotografovanou realitou a divákem. Filmový teoretik Bill Nichols vidí komunikační schopnosti fotografie následovně:

„*Fotografie jsou ikonické a symbolické. Jako ikony reprezentují objektivní přítomnost na obrázku. Podobají se předmětům, které zaznamenávají. Odrážejí přirozený fenomén. V tomto smyslu mohou komunikovat univerzálně. Jejich význam může být pro pozorovatele zřejmý nezávisle na fotografově záměru. Tento ikonický charakter činí z fotografií dobrý nástroj zaznamenávání. Vedle toho fotografie jakožto symbol nemusí mít nutně nějakou jasnou spojitost se znaky a předměty, které zaznamenává. Symboly jsou komunikovány skrze obecně sdílené konvence. Aby mohly komunikovat, musí být podobným způsobem přeloženy fotografem (komunikátorem) a pozorovatelem (příjemcem). Tento symbolický charakter fotografie odhaluje její potenciál pro analytický a interpretativní diskurz,*“ (Nichols, 1991, str. 194).

I vysoce inscenované etnografické fotografie mohou obsahovat, dokonce lze říci, že obsahují, informace nepopsané nebo nezamýšlené fotografem-etnografem. Zachované vizuální obrazy jsou znaky komunikačních forem, které významově závisí na jiném znakovém systému. Proto je přínos fotoaparátu (a později kamery) v tom, že poskytuje poměrně přesné svědectví o podobě daného objektu nebo události, přičemž poskytuje prostor pro dodatečnou analytickou interpretaci.

3.4.3 Fotografie jako součást vizuální antropologie

Margaret Mead se po celý svůj život aktivně zasazovala o rozvoj „vizuální antropologie“ a ovlivnila generaci antropologů, kulturologů, fotografů a etnografických filmařů, kteří začali v 50. letech 20. století nejen fotografovat a natáčet v terénu, ale také o tomto způsobu kulturní interpretace teoreticky uvažovat a psát. Jednou z hojně diskutovaných otázek zůstala možnost využít fotografii přímo jako metodu výzkumu, nebo dokonce jako výsledný produkt výzkumu.

Metodologie v tomto ohledu je nadále nejednotná a nepropracovaná. Od roku 1970 až do konce 20. století byla fotografie využívána v souladu s vědecko-realistickým přístupem k antropologickému výzkumu. Primární úlohou fotografie zůstávalo vizuálně doprovázet text, případně sloužit jako *aide-mémoire*; díky ní je možné si evokovat některé nepopsatelné momenty, které se vyskytly během terénní práce. Od osmdesátých let 20. století se však v souvislosti s celkovým antropologickým „reflexivním obratem“ začala pozornost obracet k subjektivitě etnografického textu, který sám o sobě není větší zárukou vědecké objektivity než fotografie nebo film (Pink, 2007, str. 4). Objevila se řada publikací²⁵ vybízejících ke kreativnějšímu využití vizuality v antropologii, kulturologii, sociologii a v dalších společenských vědách.

Antropologové John a Malcolm Collierovi například ve své publikaci *Visual anthropology: photography as a research method* (Collier & Collier, 1999) podporují roli fotografie jako metody sběru dat v terénu. Vyzdvihují její schopnost zaznamenat materiální kulturu a fyziognomii sociálních interakcí. Zároveň doporučují používat fotografie během etnografických rozhovorů jako nástroj k rozprůběžení diskuse (Collier & Collier, 1999, str. 99). Tento vědecký postup nazývaný také elicitací foto-interview nebo foto-elicitace umožňuje ozřejmit smysl a obsah fotografie, přičemž odkrývá i konotativní pocity, postoje a významy. Foto-elicitace byla například klíčovou metodou generování dat pro český projekt *Via lucis 1989–2009. Česká Společnost ve fotografii* (Siostrzonek, 2011, str. 127). Projekt, do něhož byli zapojeni umělečtí historici, sociologové, fotografové a další odborníci, se prostřednictvím fotografie pokoušel o reflexi daného období a jakousi vizualizaci kolektivní paměti. Vybrané fotografické obrazy se tak staly průsečíkem subjektivních verzí minulosti a přítomnosti s objektivní výpovědí o stavu kultury a společnosti dvacet let po sametové revoluci.²⁶

Fotografie může uvádět do popředí sebe samu jako systém komunikace mezi výzkumnými daty, výzkumníkem a zkoumanou komunitou prostřednictvím vzájemného rozhovoru. Výzkumník (antropolog, sociolog nebo kulturolog) sdílí fotografie se svými subjekty a jejich dekodování dává nebo nedává za pravdu jeho porozumění prostředí a validitě jeho výzkumu. Fotografie je tak využívána jako interaktivní médium pro výměnu myšlenek a prostředek k usnadnění explicitní interpretace. Sdílení fotografického (případně filmového) materiálu je pro členy komunity zpravidla atraktivní záležitostí, která může komunitu otevřít k diskusi o jinak zamlčovaných tématech. Takovéto využití fotografie odpovídá současným antropologickým metodám kladoucím důraz na emický přístup ke zkoumané kultuře/komunitě. Na začátku 21. století je navíc díky

²⁵ Jmenujme alespoň *Doing visual ethnography: images, media and representation in research* autorky Sarah Pinkové (Pink, 2007), sborník *Principles of visual anthropology* editovaný Paulem Hockingsem (Hockings, 2003), kulturologicky pojatý sborník *Research methods for cultural studies* (Pickering, 2008), *Vizuální sociologie. Fotografie jako výzkumná metoda* (Sztompka, 2008), *Fotografie a Sociologie* (Siostrzonek, 2010).

²⁶ Více o projektu lze nalézt na stránkách Národního muzea fotografie v Jindřichově Hradci, které projekt zaštiťovalo: <http://www.nmf.cz>.

dostupným digitálním technologiím a globalizovanému uspořádání světa dosti běžné, že si fotografický materiál o své kultuře pořizují i členové odlehlých domorodých komunit, jejichž vizuální reprezentace byla po staletí zprostředkovávána někým jiným. Fotografie (jakož i ostatní audiovizuální média) se také stala prvkem sociálně angažovaných vědeckých projektů, kdy je proces fotografování využit jako politický a sociální prostředek pro dialog a řešení problému útisku, chudoby a negramotnosti (Siostrzonek, 2011, str. 72). *Photovoice* (foto-hlas) je participatorní vizuální metoda umožňující účastníkům výzkumu představit své životy a názory skrze fotografie. Proces fotografování a diskuse nad výslednými obrazy mohou dát lidem motivaci a sebedůvěru potřebnou ke změně životních podmínek. Kromě společenských věd je tato metoda využívána i ve zdravotnických a vzdělávacích projektech (Olivier, Wood, & Lange, 2009, str. 13).

S rozvojem vizuálních médií se objevuje potřeba společenskovední analýzy o využití fotografií ve společnosti. Vizuální a mediální antropologie obrací svou pozornost od exotických kultur směrem „domů“; předmětem etnografií se tak stávají nejen fotografie v masmédiích, ale kupříkladu rodinné fotografie v moderních domácnostech. Vizuální antropolog Richard Chalfen takto studoval kulturně podmíněné chování skryté za spontánními fotografickými aktivitami rodinných příslušníků americké střední třídy. Připomíná v této souvislosti, že fotografie je součástí vizuální komunikace, během níž se díváme na svět a zároveň jsme viděni. To, jak vnímáme i jak si přejeme být vnímáni (viděni), tvoří součást vizuálního kulturního kódu, který může být v každé kultuře jiný (Chalfen, 1987). Oklikou se tedy dostáváme zpět k tématu fotografie jako média produkujícího indexikální obrazy reality, které však v sobě obsahují na první pohled neviditelné prvky sociokulturních norem a dobového kontextu. Michel Foucault ve svých kulturních analýzách ukázal, že teoretické koncepty vztahující se ke způsobu, jak se vnímáme, nikdy nejsou nevinné. Podobně i vývoj etnografické fotografie prokazuje její spjatost s ideologiemi i subjektivními záměry fotografa i fotografovaných. Fotografický obraz druhé kultury je vždy i obrazem té naší.

V mediálních studiích se podstatná část analýz věnuje rozboru sociálního kontextu přijímání mediálních sdělení. Sociální kontext může být pro interpretaci mediálního sdělení stejně podstatný jako samotné sdělení (text) média. Tento názor předpokládá, že mediální technologie nejsou neutrální a každé nové médium s sebou přináší i nové přístupy k vnímání, času a prostoru (Ginsburg, Abu-Lughod, & Larkin, 2002, str. 19) Marshall McLuhan v této souvislosti používal aforismus „médium je poselství“, přičemž poselstvím každého média nebo technologie je změna měřítka, tempa nebo modelu, které zavádí do lidských záležitostí“ (McLuhan, 1991, str. 20). V médiích vidí McLuhan jakousi extenzi lidské mysli, která ovlivňuje psychiku a sociální sféru lidské existence a dokáže tak způsobit hluboké a trvalé změny. Fotografie tak můžeme vnímat jako extenzi vidění a myšlení zároveň. V případě mezikulturního kontaktu, kdy jedna strana médium fotografie běžně používá a druhá s ním obeznámena není, pak dochází zákonitě k určité komunikační nerovnosti. Poselstvím fotografie je pak potvrzení technologické nadřazenosti části

aktérů. Ostatně dodnes představuje vlastnictví fotoaparátu ve venkovských oblastech rozvojového světa symbol modernity, bohatství a vyššího sociálního postavení.

Již několikrát jsme v textu upozorňovali na schopnost etnografické fotografie, zejména v její komerční podobě, stereotypizovat a banalizovat reprezentace jiných kultur. Před nebezpečím banalizace fotografie varoval také postmoderní filozof a teoretik Vilém Flusser. Ve svém díle *Filosofie fotografie* se zabývá zejména souvislostí mezi fotografií a novodobou kulturou, v níž je text postupně vytlačován obrazem. Flusser varuje před nebezpečím nadužívání obrazů. Tvrdí, že místo, aby obrazy svět představovaly, zakrývají ho, až člověk nakonec začíná žít ve funkci obrazů, které sám vytvořil (Flusser, 1994). Člověk zapomíná, že je jejich tvůrcem, a místo aby hledal podobu skutečnosti v obrazech, hledá obrazy ve skutečnosti.

Přes obezřetnost k misreprezentacím je vizualita stále velkým tématem antropologie a kulturní komunikace. Fotografie však, troufám si říct, byla do značné míry zastíněna pohyblivými obrazy. Film, video a digitální technologie umožňují vložit do obrazového kódu slova a překonávají tak jeden z největších limitů fotografie – její němost. Film rovněž lidi a kultury na plátně oživuje a zprostředkovává pocit živé přítomnosti, jež slovo ani fotografie přinést nedokážou. Na druhou stranu však právě ona němost dodává jistým fotografiím emocionální hloubku odhalující nové aspekty reality²⁷.

Až donedávna byli také fotografové při práci v terénu flexibilnější než filmaři, neboť měli lehčí vybavení a mohli pracovat bez doprovázejícího štábu. Díky tomu se snáze se pohybovali jak v intimních tak v konfliktních situacích. V současnosti však této intimity a pohyblivosti mohou dosáhnout i filmaři za použití ručních kamer nebo fotoaparátů s kamerou.

²⁷ V československém a českém kontextu například vytvářeli fotografické cykly s etnografickým i sociologickým přesahem Josef Koudelka a Jindřich Štreit. Koudelka v letech 1962–71 pořídil stovky fotografií z romských osad ve střední a východní Evropě. Ačkoli se jedná o osobní, uměleckou výpověď autora, mají snímky dodnes silnou dokumentární hodnotu. Koudelkův přístup k fotografovaným se také v mnohém shoduje s antropologickým zúčastněným pozorováním a participatorními metodami – ve vesnicích dlouhodobě pobýval a subjektům výsledné fotografie ukazoval. Celý cyklus *Cikáni* (Koudelka, 2011) vydalo nakladatelství Torst. Jindřich Štreit zase zasvětil valnou část své fotografické tvorby dokumentování života na vesnici. Zejména snímky pořízené v prostředí, kde žije, tedy na Bruntálsku, vytváří silnou až existenciální výpověď o specifické době i lidském údělu obecně. Sociologický přesah je pak zřejmý zejména v některých opakujících se fotografických motivech: množství starých lidí ukazuje na stárnutí venkovské populace, záznamy každodenních aktivit, všudypřítomných cigaret a alkoholu zase napovídají o určité vykořeněnosti a sociálních problémech.

4 Reprezentace „druhých“ v etnografických filmech

V předchozích kapitolách jsem se pokusila nastínit způsoby kulturních reprezentací prostřednictvím výstav a fotografií. Také jsem se snažila dokázat, že fotografické projekty aplikované v sociálních vědách byly zejména v 19. století úzce spjaty s pokusy vizuálně prezentovat obecné teorie. Z dnešního pohledu je až překvapivé, s jakou vervou se tehdy poměrně mladý obor pustil do využívání náročných nových technologií, aby názorně demonstroval myšlenky evolucionismu. Stejně velkolepě jako se antropologové prostřednictvím fotografií pouštěli do vysvětlování kulturní různorodosti skrze evoluční schéma, materializovali i nehmotné obyčeje, zvyky a chování lidí na filmový pás. Marc-Henri Piault tento fenomén nazval konceptuální revolucí, kdy do kulturního dědictví společnosti neřadíme již jen předměty a stavby, ale také charakteristické kulturní situace a gesta (Piault, 2010, str. 26). Film a později analogové a digitální technologie přinesly zcela nové podněty a možnosti do vztahu mezi zkoumáním kultury a jejími viditelnými aspekty.

Domorodé kultury figurovaly a figurují v hraných, dokumentárních, experimentálních a animovaných filmech nebo v hudebních videoklipech. Pro tuto práci jsou však důležité dokumentární a etnografické filmy a videa natáčené v terénu s reálnými zástupci domorodých kultur, neboť ty jsou zároveň svědectvím o kulturním kontaktu s „druhým“ a překračují žánr pouhého popisu nebo senzace. V rámci této kapitoly se budu věnovat hlavně tomu, jak se v těchto filmech a videích měnila úloha „druhého“, a jak případné změny souvisely s technologickým a ideologickým vývojem. Stejně jako fotograf byl i filmař/antropolog v terénu nucen komunikovat s domorodými obyvateli; film je tak obrazem i produktem kulturního kontaktu. Pokusím se také zodpovědět, jak moc tento typ kulturního kontaktu zprostředkovaného filmem ovlivnil interpretaci domorodých kultur a zda se posléze tyto vlivy promítly i do rozvoje domorodých médií, jejichž podstatnou rolí je podobně jako u etnografického filmu zachovat kulturní dědictví původních obyvatel.

4.1 Vynález kinematografu a antropologické filmové výpravy

V prosinci roku 1895²⁸ bratři Auguste a Louis Lumièrové poprvé prezentovali veřejnosti svůj čerstvě patentovaný kinematograf. Promítli deset krátkých filmů, které byly většinou dokumentárními záběry každodenního života. Lumièrové nebyli ve své době považováni za filmové umělce, natož za dokumentaristy. Byli to vědecky založení lidé. Věřili v pokrok a v možnost objektivního poznání světa a kinematograf byl odrazem tohoto pohledu. Jejich první

²⁸ Těto události předcházelo předvedení chronofotografu Étienne-Julese Mareyho v roce 1888 a patentování Edisonova filmového pásu v roce 1889.

filmy, později spojené pod druhovým názvem aktuality, byly oslavou vědecké invence (*L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (Příjezd vlaku do stanice La Ciotat)*; Lumière & Lumière, 1896) stejně jako oslavou rodiny, práce a každodenního života (*Danseuses des rues (Pouliční tanečnice)*; Lumière & Lumière, 1896). Později byla tato témata obohacena o momentky ze vzdálených kolonií. Západní svět byl v těchto filmech reprezentován ve svém vrcholu: „do exotických zemí pronikali turisté, dějiny byly zjednodušeny na slavnosti a přehlídky, rodinu začal reprezentovat volný čas,“ (Breschand, 2002, str. 8). Ve svých snímcích Lumièreové často využívali divadelního jazyka – statická kamera zabírala scénu, na níž se odehrával děj a postavy se pohybovaly z a do rámce této scény (Gauthier, 2003, str. 52). Filmy Lumièreů tak z dnešního pohledu více „ukazují“ než „vyprávějí“. Lidé hrají na kameru, předvádí se a souběžně s tím se předvádí samotný přístroj. Publikum je osloveno přímo a kolektivně se účastní zážitku z projekce (Grimshaw, 2001, str. 19). Rané filmové projekce totiž vyvolávaly kolektivní zvědavost a úžas nad možnostmi nového média. Po jedné z projekcí snímku *Lancement d'un navire* (Lumière & Lumière, 1896) v roce 1896 údajně diváci vyzbrojení holemi šťouchali do plátna, aby se přesvědčili, že v něm není voda (Vaughan, 1999, str. 3). Rané filmové diváky fascinovali také záznamy nahodilých všedních událostí: kouř z lokomotivy nebo chvějící se listy stromů. Právě v těchto malých „spontaneitách“ tkvěl pro tehdejší diváky důkaz pravdivosti filmového záznamu oproti divadelní inscenaci, spontánní pohyby přírody se totiž nedaly připravit předem (ibid). Někde v tomto momentě se také zrodila dokumentaristická filmová tradice.

4.1.1 Filmové výpravy Alfreda Corta Haddona a Baldwina Spencera

V roce 1898, tři roky po první prezentaci kinematografu v Paříži, zorganizoval zoolog Alfred Cort Haddon z Cambridžské univerzity interdisciplinární terénní výzkum v Torresově úžině, oddělující Austrálii od Nové Guineje, kterého se účastnili zástupci exaktních i společenských věd.

Psychologem výpravy byl pozdější britský představitel antropologického difuzionismu William Halse Robert Rivers, etnomuzikologem Charles Samuel Myers. Jak jsme již uváděli v předchozí kapitole, Haddon byl velkým propagátorem nových technologií včetně fotografie a filmu. Haddon byl také přesvědčen, že souborné zmapování života domorodé společnosti je nad rámec možností jednoho badatele, naopak vyžaduje přítomnost odborníků z různých disciplín. Všichni účastníci expedice dělali rozhovory s domorodci a sbírali informace o místních zvycích a praktikách, o nichž se předpokládalo, že brzy zmizí. Obrovské množství dat bylo potom mezi lety 1901 a 1935 vydáno v šestidílné publikaci *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits (Zprávy o cambridžské antropologické výpravě do Torresovy úžiny)* (Ray & Haddon, 1901-1935) s každou částí doplněnou o fotografie a kresby. Expedice se do Cambridge vrátila i s početnými filmovými sekvencemi. Kromě profesionálního kameramana natáčel v Torresově úžině sám Haddon, který filmové sekvence věnoval hlavně záznamu sociálních aktivit a rituálním tanců.

Stejně jako Lumièreové využíval ve filmu divadelního jazyka, kdy se svět pohybuje před statickou kamerou, akce jsou pozorovány z jednoho zpravidla neměnného bodu a budí dojem, že se odehrávají přímo pro kameru. Filmy či spíše filmové sekvence z expedice do Torresovy úžiny trvají několik desítek vteřin, zahrnují tance, rituály, rozdělávání ohně a podobně. Jako u řady etnografických filmů i v těchto případech byly některé aktivity inscenované; například rituál Malu-Bomai (viz obr. 4.1) se již tou dobou mezi převážně křesťanskými ostrovy neprovozoval (Griffiths, 2002, str. 138). Smyslem Haddonových filmařských aktivit bylo jednak v duchu záchranného etnografického modu zachovat obrazy mizející kultury, jednak vyzkoušet nový způsob záznamu etnografických dat. Dochované záznamy, leckdy překvapivých estetických kvalit, tak oscilují mezi melancholií a optimistickým vědeckým objektivismem. Tvorbu (audio)vizuálních reprezentací kultury vždy ovlivňuje spletitá síť sociálních situací a významů. Zejména v případě rekonstrukcí již nevyužívaných kulturních praktik bylo třeba mezikulturní komunikace a přesvědčování domorodého obyvatelstva k jejich provedení. Dochované deníky z expedice svědčí o tom, že v době Haddonova pobytu ostrované již znali fotografii (mimo jiné i z Haddonovy předchozí návštěvy v roce 1888) a Haddonova expedice využívala fotografie k navázání sociální interakce s domorodci (Edwards, 1998, str. 120). Filmové záznamy však z technických důvodů ostrovanům ukázány nebyly, ani nejsou dochovány záznamy o jakémkoli vlivu ostrovanů na fotografovaný nebo natáčený obsah.



Obr. 4.1 „Ostrované předvádí rituál Malu-Bomai“. Alfred Cort Haddon. 1898.

Jakkoli je z dnešního pohledu Haddon považován za symbolického průkopníka etnografického filmu, on sám si nedokázal poradit s vytvořením intelektuálního rámce pro etnografický film a své snímky z Torresovi úžiny téměř nepromítal vědecké ani laické obci (Griffiths, 2002, str. 148). Zůstal přesto propagátorem kinematografu, jak ostatně dokazuje jeho dopis kolegovi Baldwinu Spencerovi, v němž jej přesvědčuje o nutnosti mít na výpravě kameru a kameramana slovy: „*Je skutečně nutné vzít si s sebou kinematograf nebo biograf nebo jak se tomu říká. Je to neodmyslitelná součást antropologického aparátu,*“ (Grimshaw, 2001, str. 33). Zoolog a antropolog Baldwin Spencer²⁹ pak skutečně v roce 1901 natáčel na radu Haddona s Frankem Gillenem u Arandů v Austrálii. Potýkal se podobně jako všichni ostatní filmaři v tomto období s neustálými technickými problémy způsobenými horkem, prachem, komplikovaností filmového a zvukového zařízení. Problém způsobila i organizace natáčení, kdy se například aktéři ceremonie v průběhu natáčení posunuli mimo dosah kinematografu, jehož přesunutí pak trvalo déle než zbytek obřadu. Spencer kladl důraz na to, aby filmové záznamy vznikaly u kmenů, které již dobře znal a které měl dost času obeznámit s fungováním kinematografu a fonografu. Pro efektivní záznam rituálů bylo nutné znát jejich přesnou strukturu, sekvenci a význam, přičemž Spencer spoléhal primárně na rady arendských starších (Griffiths, 2002, str. 159). Jinak se ovšem Spencer v rámci své expedice věnoval i klasické antropometrické fotografii a vycházel primárně z hledisek evoluční antropologie. Zvukové a filmové záznamy materiálu z jeho expedice znova vybízí k otázce, jak skutečně probíhala interakce mezi etnografem a objektem jeho zájmu a opačně: „*toto tážení nás dovede k otázce role technologického procesu výzkumu. Při sledování záběrů je snadnější relativizovat vzájemné vztahy mezi tazatelem a tázaným a do jisté míry podrobit zkoumání proces vzniku a vůbec samotný průběh takového výzkumu,*“ (Piault, 2010, str. 35). Spencerovy a Haddonovy filmy jsou z velké části surovým filmovým materiálem nepracujícím se střihem ani obecnější narativní linií. V raných snímcích nenalzáme žádné hledání povahy filmovaného objektu, protože „*prostě zachycená skutečnost pouze vyplývá z podstaty objevení se v záběru*“ (ibid). Rané etnografické filmy také sdílí řadu charakteristik s ranou kinematografií. Materiál z Torresovy úžiny či záběry arandských domorodců reprezentují své subjekty frontálně, jakoby stály na jevišti, případně zachycují, jak subjekty do záběru vcházejí nebo z něj odchází. Kamera je konfrontována se skutečností, kterou více či méně zdařile a více či méně otevřeně režíruje antropolog/režisér. Výsledek v mnohém připomíná konvence fotografického portrétování (Gauthier, 2003, str. 58) a lze jej popsat jako intelektuálně i vizuálně plochý, neboť izoluje vždy jeden aspekt lidské činnosti (rituál, tanec, práce), který ve výsledku na diváka nepůsobí jako aktivita, ale jako artefakt. Znaky komplexního provázání mezi prací, rituály, individualitou a emocionalitou subjektů jsou potlačeny jako zbytečné. Marc-Henri Piault označuje tento styl

²⁹ Haddonova filmařská aktivita inspirovala i řadu dalších projektů; v Evropě například vídeňského antropologa Rüdolfa Pöche, který natáčel v roce 1903 na Nové Guineji.

pohledu za bílý antropocentrismus, vyplývající s diskursu evoluční a rasové odlišnosti: „*Na jedné straně nacházíme popis vzdálený jednotlivým fázím civilizování (jiný je jen nástin vlastní osobnosti), na druhé straně pak stojí záhadný pocit nesmiřitelné rozdílnosti (jiný zde stojí mimo jakýkoli rozumový důvod; je chybou v evolučním procesu společnosti, nehodou nebo dokonce záhadným úpadkem). I když jsou oba postoje antagonistické, opírají se jeden jako druhý o privilegium jednoho hlediska, jehož vhodnost nikdy nebyla zpochybněna, a tím je hledisko bílého muže,*“ (Piault, 2010, str. 36). Podobně jako v rané etnografické fotografii zaujímá „druhý“ v prvních etnografických filmech spíš pasivní roli naplňující představy o progresivní západní civilizaci a postupně mizejících původních kulturách.

4.2 Etnografická a dokumentární kinematografie

Zájem širších antropologických kruhů o využití filmu jako výzkumného nástroje se v první polovině 20. století značně omezil. Zřejmým důvodem byla nemožnost skrze film odhalit hlubší struktury společenského uspořádání a současně mnohoznačnost filmového obrazu, jehož interpretace tak mohla být vzdálená zamýšlenému vědeckému sdělení. Etnografický film se v této době nejevil jako nástroj dostatečně objektivní, aby mohl sám o sobě přispět k vědecké interpretaci kultur, jeho úloha se zdála být pouze ilustrační, případně byl považován za vhodný nástroj informování laické veřejnosti. Popularita etnografických zobrazení totiž mezi laickými diváky rostla. S rozvojem filmové technologie a dokumentární filmové řeči také vzrůstaly možnosti, jak vizuálně „etnografického druhého“ přiblížit. Je nutné připomenout, že v antropologii i v kinematografii se odrazily širší sociopolitické změny po 1. světové válce, kdy opadl civilizační optimismus předválečných let a pozornost mnoha společenských vědců i filmařů se zaměřila na sociální problémy moderní doby. Odhodlání zkoumat životy obyčejných lidí a s ním související hledání nových metod shromažďování dat (v případě antropologie důraz na terénní výzkum, v případě kinematografie opouštění filmových studií) se stalo běžnou praktikou a vědci i filmaři se kromě hledání inovací začali věnovat i otázkám pravdivosti filmové reprezentace. Z širšího kulturologického pohledu se tak film (i fotografie) stával historickým dokumentem doby, odrážejícím více či méně objektivně aktuální společenské problémy.

4.2.1 Rané etnografické filmy pro komerční účely: exotický „druhý“

Krátké filmy o cizokrajných zvycích byly počátkem 20. století promítány v kinematografech před začátkem představení, neboť publikum bylo záběry na exotické zvyky obvykle fascinováno a pobaveno (Ruby, 2000, str. 7). Filmové společnosti jako například Pathé měly smlouvy s filmaři, kteří jim exotické předfilmy natáčeli. Důležitým zdrojem tohoto typu filmového materiálu byli také cestovatelé, misionáři, podnikatelé a koloniální úředníci. Kolonie představovaly nekonečný prostor

pro zaznamenávání jinakosti a životů „druhých“. Konfrontace západní technologie s „primitivními světy“ kolonizovaných byla domácím publikem vítána. Posilovala – podobně jako světové výstavy, muzea a koloniální fotografie – pozici moderní civilizace, identifikaci s ní a umožňovala vymezení se vůči přežitým, nelibivým způsobům chování. Zcela jiný pohled nabízel jeden z prvních němých dlouhometrážních etnografických filmů *In the Land of the Head Hunters* (*V zemi lovců lebek*) z roku 1914 (později přejmenovaný na *In the Land of War Canoes* – *V zemi válečných kanoí*) výše zmiňovaného fotografa a režiséra Edwarda S. Curtise (Curtis, 1914). Oproti filmovým úvodníkům se Curtis snažil klást důraz na ušlechtilost a krásu kultury domorodých Američanů. Jeho romantizující etno-fikce však u diváků i kritiky zcela propadla; větší zastání nepřišlo ani z odborných antropologických kruhů. V roce 1916 pak brazilský režisér Thomas Reis natočil snímek o rituálních slavnostech kmene Bororo *Rituaes e Festas Borôro* (*Rituály a slavnosti kmene Bororo*) (Reis, 1916). Kmenové praktiky jsou zaznamenány v observačním stylu, režisér nevstupuje do děje, události zdánlivě plynou svým přirozeným způsobem (viz obr. 4.2 a 4.3). Film je ovšem komponován a sestřihán tak, aby zaujal i oko diváka. Piault jej označuje za vůbec první etnografický film, neboť: „...je dobře vidět filmařův záměr v organizaci vyprávění, kdy jsme odkazováni k jinému úhlu pohledu, který je základem pro antropologickou situaci. Takový postoj kromě jiného ukazuje ve své vlastní absenci, že je třeba potencionálního diváka, někoho, kdo přijde a bude takový záznam využívat,“ (Piault, 2010, str. 37). Právě záměr je důležitým kritériem při uvažování o filmech s etnografickým obsahem. V jistém ohledu *záměr* etnografický film definuje: záměr přiblížit jiné kultuře život a kulturu domorodých obyvatel v dané oblasti odlišuje etnografický film například od romance zasazené do exotického kontextu nebo od cestopisného filmu, jehož primárním záměrem je podat zprávu o dobrodružství zažitém na cestě v exotické lokalitě.



Obr. 4.2 „Rituaes e Festas Borôro“. Thomas Reis. 1916.



Obr. 4.3 „Rituaes e Festas Borôro“. Thomas Reis. 1916.

Ve Francii tvořily ve 20. a 30. letech cestopisy o saharských průzkumných výpravách značnou část dokumentární tvorby. Tyto filmy byly obvykle natáčené bez zvuku a musely se o to více spoléhat na výmluvnost obrazové dokumentace. Na druhou stranu v nich byla patrná tendence šířit lásku ke koloniální říši a „*skrze exotické obrazy podněcovat francouzský patriotismus*“ (Gauthier, 2003, str. 60). Snímek *La Croisière Noire* (Černá plavba) (Poirier, 1925) zachycující cestu napříč Afrikou v automobilu Citroën obsahuje řadu záznamů afrického kmenového a vesnického života, ale bez hlubšího zájmu o jednotlivce a s důrazem na bizarnost tamních zvyků. Film natočený během jednoho roku měl přitáhnout pozornost k automobilům Citroën a k francouzskému působení v Africe. Domorodí obyvatelé byli v tomto druhu cestopisných filmů spíše doplňkem nežli podstatným tématem.

Již v počátcích etnografického filmu byl ostatně zřejmý rozpor mezi jeho komerčním a akademickým využitím. Zatímco akademici jeho potenciál viděli především v možnosti vzdělávat širší publikum, cílem komerčních subjektů bylo vydělat na lidském zájmu o jinakost. Úspěch Roberta Flahertyho a jeho filmového holdu inuitské rodině z Hudsonova zálivu *Nanuk, člověk primitivní* (Flaherty, 1922) vyvolal ve 20. letech 20. století zájem větších filmových studií o podobné projekty. Společnost Paramount Pictures financovala další Flahertyho film s etnografickou tematikou *Moana* (Flaherty, 1926) a distribuovala film *Grass: A Nation's Battle for Life* (Pastvina) (Cooper & Scheodsack, 1925) pojednávající o každoroční migraci íránských Bakhtiariů (viz obr. 4.4). Tento film je plný dech beroucích záběrů na nomády, již bosí překračují sněhem pokryté hory, aby jejich hladová zvířata mohla spást trávu rostoucí na druhé straně hor. Migranti samotní jsou však zpodobeni jako anonymní masa bez individuálních portrétů jednotlivců,

s nimiž by se divák mohl více sblížit. Možná právě proto vnímali v té době diváci více hrdinství režisérů, kteří byli dočasnými návštěvníky, než lidí, pro které byl tento přechod skutečně otázkou života a smrti³⁰.



Obr. 4.4 „Grass: A Nation's Battle for Life“. Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack. 1925.

Zvláštní druh cestovatelsko – etnografického dokumentu reprezentují díla manželů Johnsonových. Hlavním cílem jejich filmů bylo zprostředkovat divákům zážitek z africké divočiny. K domorodcům zaujímal postoj, jenž by se dal charakterizovat jako přinejmenším pobavený a snímky provází (leckdy nechtěně úsměvná) glorifikace režisérů samotných (Barnow, 1993, str. 50). Snímek *Congorilla* (Johnson & Johnson, 1929) s podtitulem: o „*velkých opicích a malých lidech*“ (ibid), měl být prvním zvukovým filmem z černé Afriky. Můžeme v něm spatřit různé „komické“ scény, například, jak pan Johnson učí kouřit pygmeje a čeká, až se mu udělá špatně, nebo zkoumá, co se stane s ochočenou opicí po konzumaci piva. Je zde oživen stereotyp propojenosti domorodých obyvatel s přírodou, což dokazuje jejich nižší evoluční status a způsobuje podřízenost vůči západní civilizaci. Domorodí obyvatelé jsou redukováni na etnografická těla. Sociální vazby domorodců s filmaři a jejich pomoc při natáčení film téměř nezobrazuje, ačkoli v některých záběrech vidíme, jak si filmaři najímají čtyřicet domorodých nosičů, aby jim pomohli s filmovou aparaturou a zavazadly. Domorodci v zásadě tvoří pouhý exotický komparz filmu, jehož hlavní hrdinkou je africká divočina, ve 20. letech 20. století ještě nepoznamenaná turismem. Johnsonovi se stali průkopníky filmů o přírodě, jejich vytrvalost a schopnost poradit si s technologickými

³⁰ Tvůrci filmu *Grass* Cooper a Scheodsack, kteří se proslavili hlavně jako autoři *King Konga* (Cooper & Scheodsack, 1933), odjeli po dokončení *Grass* do Thajska natočit snímek *Chang (Čang)* (Cooper & Scheodsack, 1927). K dispozici však tentokrát měli předem připravený a financujícím studiem schválený scénář a jasně danou představu o tom, jaké modely života lidí chce vidět jejich domácí publikum.

obtížemi v již tak obtížném terénu byla na svou dobu ojedinělá. V souvislosti s etnografickým filmem bývá často zmiňována dokumentární klasika *Song of Ceylon (Píseň o Cejlonu)* (Wright, 1935) natočená režisérem, kameramanem a střiháčem Basilem Wrightem. Na rozdíl od Johnsonových zaujímá Wright spíše obdivné a romantické stanovisko vůči cejlonským lidem a tato pozice prosakuje celým filmem. První dvě části filmu, plné krásných záběrů na krajinu, kulturní památky a obyvatele ostrova, jsou věnovány cejlonskému kulturnímu dědictví. Jeho třetí část – Hlasy obchodu – s množstvím záběrů na trh s čajem napovídá, že hlavním sponzorem filmu byla společnost Ceylon Tea Propaganda Board (Barnow, 1993, str. 93). Obratné využití nových možností zvuku jako protipólu k vizuální síle filmu odráží Wrightovo komplexní chápání filmu jako skutečně audiovizuálního média. Nicméně ani zde nejsou hlavním tématem lidé a jejich kulturní praktiky, film „zpívá“ o Cejlonu jako o poetickém, exotickém celku.

Všechny výše zmíněné filmy s etnografickým obsahem vznikaly mimo antropologickou obec. Ve 20. a 30. letech minulého století se sice intenzivně rozvíjela oblast dokumentárního filmu. Zejména britský sociální dokument zažíval velký rozkvět v tvorbě Johna Griersona. V Evropě byla vytvořena celá řada přelomových děl v režii Dzigy Vertova, Jorise Ivense, Alberta Cavalcantiho, Jeana Viga, Waltera Ruttmanna a dalších. Bylo však vytvořeno poměrně málo etnografických filmů určených primárně pro účely vědecké interpretace kultur. Trvající předpoklad, že tradiční kultura vymizí, se netýkal jen přírodních národů. V ohrožení se zdály být i lokální tradice národních států, což vedlo k produkci několika spíše folkloristicky zaměřených filmových projektů jak v Americe, tak v Evropě. Folkloristické filmové studie vznikaly i v tehdejší Československu, kupříkladu film *Píseň o Podkarpatské Rusi* (Weiss, 1937) nebo dokument Karla Plicky *Zem spieva* (Plicka, 1933) o lidovém umění a zvycích na Slovensku (viz obr. 4.5).

Zatímco akademická obec byla nadále k používání etnografického filmu pro vědecké účely až na výjimky skeptická³¹, komerční zájem o exotické domorodé kultury vzrůstal a z dokumentárně-realistického pojetí se přesouval do celovečerních hraných filmů. Jmenujme zde alespoň snímky *White Shadows in the South Seas (Bílé stíny)* (Dyke & Flaherty, 1928) nebo *Tabu, a Story of the South Seas (Tabu)* (Murnau, 1931). Oba hrané filmy s romantickou zápletkou byly natočené na Tahiti, *White Shadows* s podporou velkého hollywoodského studia (viz obr. 4.6), *Tabu* jako nezávislý film produkční společnosti založené F. W. Murnauem a Robertem J. Flahertym. Flaherty měl původně oba hrané filmy spolurežirovat, v obou případech však kvůli zásadním neshodám od produkce odešel. Jako jeden z důvodů se uvádí Flahertyho tendence natáčet pomalu plynoucí filmy

³¹ Jednou z těchto výjimek je například tvorba francouzského antropologa Marcela Griaule, který v Africe natočil v meziválečném období dva etnografické snímky. *Au pays des dogons (V zemi Dogonů)* (Griaule, 1935) a *Sous les masques noirs (Pod černými maskami)* (Griaule, 1938) usilují o objektivní popis dogonské kultury. K vysvětlení snímaných událostí si dopomáhají komentářem, který však (skrze intonaci i obsah) nakonec diváka vede k hodnotícím úsudkům. Griaule posléze své filmy promítal v pařížském Musée de l'homme, kde je shlédla i nastupující poválečná generace antropologů včetně Jeana Rouché.

plné dlouhých záběrů komponovaných ve spolupráci s domorodci, což bylo v rozporu se striktnějším způsobem formování záběrů jeho kolegů (Sarris, 1968). Hollywood (a spolu s ním i evropská filmová studia) si postupně vybudoval vlastní tradici asijských, afrických a tichomořských dobrodružných dramát, která se ovšem příliš nezatěžovala snahou o objektivní reprezentaci daných kultur. Je to právě v této době, kdy vznikají ony známé filmové stereotypy krutých a záhadných Asiatů, důmyslných černošských sluhů a skalpujících indiánů ³².



Obr. 4.5 „Zem spieva“. Karel Plicka. 1933.



Obr. 4.6 „White Shadows in the South Seas“. W. S. van Dyke, Robert. J. Flaherty. 1928.

³² Podrobný rozbor těchto filmových stereotypů a jejich kulturně-politického kontextu přináší studie *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (Shohat & Stam, 1994).

4.3 Autenticita, inscenace a participace v díle Flahertyho, Marshalla a Gardnera

Cestovatel, badatel a režisér Robert J. Flaherty³³ svým prvním dlouhometrážním filmem *Nanuk, člověk primitivní* (Flaherty, 1922) ovlivnil západní náhled na inuitskou kulturu, vývoj dokumentárního filmu i řadu prvků populární kultury (oděvy, názvy zmrzliny). *Nanuk* je dnes často označován za první etnografický film vůbec. Jeho účelem bylo především reprezentovat Inuity s ohledem na jejich vlastní prožívání tak, aby se do něj mohl vcítit i západní divák. Příběh lovce Nanuka je zasazen do rámce jednoho roku v životě inuitské rodiny, která obdivuhodně a vynalézavě čelí krutým severským podmínkám (viz obr. 4.7 a 4.8) Tento model Flaherty zvolil, protože starost o rodinu a její zabezpečení považoval za hodnotu překračující lokální kulturní specifika. Ve snímku vidíme drobné každodenní aktivity (mytí, spaní, jedení, hraní, stavba iglú), dramatické momenty (lov, sněhová bouře) i setkání s moderní civilizací. Flaherty se ovšem rozhodl vliv modernity příliš neukazovat a reálie příběhu tak odpovídají více 19. století než období po první světové válce, kdy film reálně vznikl. Film, jak známo, obsahuje též mnoho inscenovaných prvků (Nanuk se ve skutečnosti jmenuje Allakariallak, jeho ženy a děti vybral Flaherty v místní komunitě, aby co nejlépe odpovídaly obrazu idylické rodiny, scény lovu byly předem připravené atd.) a místy i zavádějící etnografická data (oděv Nanuka se v dané oblasti nenosil, Inuité k lovu používali běžně střelné zbraně) (Danzker, 1980, str. 62). Tyto praktiky lze pozorovat i u jiných etnografických filmů, například Edwarda S. Curtise, žádný z nich však nedosáhl takové popularity a dojmu věrohodnosti jako *Nanuk*. O to naléhavější se pak zdála být otázka autenticity zobrazovaných kulturních praktik., která pak z diskusí o filmovém zobrazení kultur původních národů nikdy nezmizela. Flaherty však nemanipuloval s realitou zcela svévolně. Inuité, kteří se údajně celému natáčení pořád smáli (Danzker, 1980; Rony, 1996), byli zapojeni do procesu filmové produkce skrze diskuse i praktickou činnost. Figurovali více jako sociální herci než jako pasivní objekty. Flaherty filmový materiál průběžně ukazoval svým subjektům a pozorně sledoval jejich poznámky a reakce, sám sebe pak vnímal jako aktivního pozorovatele. Anna Grimshaw upozorňuje na podobnost mezi Flahertyho filmovou metodou a Malinowského tvrzením, že: „*důležité je uchopit domorodý úhel pohledu, jeho vztah k životu a uvědomit si jeho vizi světa,*“ (Malinowski in: Grimshaw 2001, str. 47). Grimshaw shody mezi Flahertyho a Malinowského uchopením práce v terénu (znalost místního jazyka, dlouhodobý pobyt, interakce se subjekty) vysvětluje kulturně-spoločenským kontextem po první světové válce, kdy se proměnil hodnotový systém západní

³³ Flahertyho dílo znamenitě přibližují například publikace: *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty* (Calder-Marshall, 1970), *The Vision of Robert Flaherty* (Barsam, 1988), *Robert Flaherty, Photographer/Filmmaker: The Inuit 1910-1922* (Danzker, 1980). Kritický pohled pak nabízí: *The Third Eye: Race, cinema, and ethnographic spectacle* (Ruby, 2000) nebo *Filming Robert Flaherty's Louisiana story: the Helen van Dongen diary* (Durant & Orbanz, 1998).

společnosti a byla částečně podlomena optimistická víra v pokrok a tím pádem i eurocentrický přístup k ostatním kulturním okruhům (Grimshaw, 2001, str. 44). Malinowski však usiloval o precizní, důkazy podloženou formulaci abstraktních principů určujících formu a funkci lidského jednání, Flaherty vytvářel nostalgický obraz kultury za použití inscenací obsahujících fakta ne vždy zcela odpovídající skutečnosti. Flaherty se domníval, že realitu Inuitů z oblasti Ungara je potřeba upravit tak, aby z ní vyniklo to podstatné, o čemž svědčí i jeho poznámka, že „často musíte věc úplně překroutit, abyste zachytili její skutečnou povahu,“ (Flaherty in: Rony, 1996, str. 102) Fatimah Tobing Rony dokonce přirovnává snímek o Inuitech k taxidermické instalaci, která konzervuje řadu stereotypních konstrukcí o inuitské kultuře, které byly v době natáčení snímku již hojně zakořeněné v euro-americkém pohledu na tato etnika (Rony, 1996, str. 110). Upozorňuje, že podobně jako psané etnografie pracuje i Flahertyho snímek s etnografickým přezentem³⁴, jenž situuje domorodé subjekty do historického bezčasí, a ve své podstatě jim tímto nepřiznává schopnost na historické okolnosti nějak reagovat.

Je otázkou, zda Flaherty vůbec usiloval o vytvoření dokumentárního filmu v pravém slova smyslu a zda chtěl, aby tak jeho film byl posuzován. V době natáčení *Nanuka* se filmová produkce nerozdělovala striktně na dokumentární a fikční. Sice existovaly pokusy točit vědecké filmy, ale byly omezené a v podstatě se jednalo spíše o ilustrativní hrubý materiál než hotové sestříhané filmy. Termín „dokumentární“ se objevil až v roce 1926, kdy John Grierson prohlásil ve své recenzi druhý Flahertyho celovečerní film *Moana* (Flaherty, 1926) za „dokument“: „*Moana je vizuálním vyprávěním událostí každodenního života polynéského mladíka a jeho rodiny, a má tak samozřejmě dokumentární hodnotu,*“ (Grierson in: Weinberger, 1992, str. 26). Grierson definoval dokument jako: „*kreativní zpracování aktuality*“ (Grierson, 1966, str. 13). Přitom *Moana* (jako většina Flahertyho pozdějších filmů) obsahuje řadu obrazů vytvořených jen kvůli samotnému natáčení filmu. Samotná zápleтка týkající se hlavního hrdiny filmu, který musí podstoupit bolestivý iniciační rituál a získat tetování, jež potvrdí jeho status muže, byla smyšlená a vytvořená za účelem dramatického efektu. Na druhou stranu se skutečně jednalo o film natáčený v reálném prostředí, vytvořený ve spolupráci s místními lidmi, přibližující detailně život, jak jej lidé na druhém konci světa žijí (viz obr. 4.9). Takovéto filmy pak reflektují jednak tvůrčí vizi svých autorů, jednak místo a dobu, v nichž byly natočené. Jsou historickými a kulturními dokumenty. Domnívám se, že si *Nanuk, člověk primitivní* své významné – byť zpochybňované a kritizované – postavení v rámci dokumentárního i etnografického filmu vysloužil zejména pro svou schopnost kulturního překladu. Přeložil prvky inuitské kultury do obrazů a formy (lineární vývoj příběhu, chronologický střih, stručný komentář nezátížený vědeckým žargonem, estetizovaná příroda), s nimiž se mohl

³⁴ Johannes Fabian považuje užívání zájmených forem (oni) a přítomného času (jsou) za dominantní rys antropologických textů. Tato forma podle něj naznačuje, že „druhý“ stojí mimo dialog a navíc se vyskytuje v jakémsi nadčasovém prostoru, do kterého může antropolog dle libosti nespátně vstupovat (Fabian, 2002, str. 87).

identifikovat „moderní“ divák. Již bylo zmíněno, že Flaherty během natáčení úzce spolupracoval s místními lidmi, někteří přímo pomáhali s natáčením. Ačkoli do filmů často zahrnoval zanikající nebo zaniklé prvky kultury, činil tak za konzultace a souhlasu svých subjektů, někdy dokonce na základě jejich vlastní iniciativy. Filmový materiál průběžně ukazoval komunitě, poznámky a reakce si natáčel. Tato promítání vtahovala sociální herce ještě hlouběji do tvůrčího procesu a procesu konstrukce jejich vlastního filmového obrazu. Pozice Allakariallaka, protagonisty filmu, tak byla velice odlišná od pozice objektivizovaných kulturních performerů na světových výstavách. Svou úlohu podle dochovaných svědectví chápal jako zásadní pro kulturní odkaz svým potomkům (Flaherty F. H., 1984).



Obr. 4.7 „Nanuk, člověk primitivní“. Robert J. Flaherty. 1922.



Obr. 4.8 „Nanuk, člověk primitivní“. Robert J. Flaherty. 1922.



Obr. 4.9 „Moana“. Robert J. Flaherty. 1926.

Flahertyho vztah k filmovaným subjektům je podstatným elementem jeho tvorby, neboť se díky němu na plátně „druhý“ neobjevuje pouze jako odlišný a pozorovaný, ale také jako „blízký“. Přátelský vztah Flahertyho a Allakariallaka se stal součástí romantického mýtu o ideálním vztahu mezi filmařem/etnografem a domorodým subjektem. Tento model „filmu etnografa a jeho domorodých přátel“ později využíval Jean Rouch, který však své „přátele“ opravdu nechal samostatně mluvit, aby je diváci mohli slyšet. Flahertyho domorodec zůstává – nejen kvůli dostupné technologii – němý, neviditelný kulturně-společenský kontext a smysl aktivit nám dodává skrze text vnější pozorovatel.

Z kulturologického hlediska je *Nanuk* produkt jistých dobových konvencí i kulturní konstrukt ovlivňující představy o inuitské kultuře až do 21. století. Zaujal však také jinou důležitou roli v rámci vývoje vizuálně-etnografických reprezentací kultur: stal se nástrojem sebereflexe pro současné inuitské umělce a kulturní aktivisty. V roce 1979 si sdružení kanadských Inuitů Inuit Tapirisat vyžádalo právo promítat tento snímek na vzdělávacích seminářích. A tak se film opět promítal v místech svého vzniku a inspiroval mnoho inuitských filmařů k systematickému úsilí o vytvoření vlastní etnické kinematografie, jež by odrážela jejich kulturní identitu. Pro „moderní“ Inuity je tak *Nanuk* na jednu stranu zdrojem pobavení nad jistými nesrovnalostmi ve filmu, na druhou stranu zdrojem důležitých dat, podobně jako etnografické a cestovatelské spisy. Ostatně i v dnešní době světově uznávaný režisér Zacharias Kunuk v řadě svých filmů používá rekonstrukci a hrané pasáže s cílem zachovat v paměti mizející kulturu. Jeho vztah k minulosti je ovšem zcela rozdílný. Zatímco Flaherty se snažil o zachování minulosti jako vzpomínky, nostalgie obrácené směrem ke krásnější, ale ztracené minulosti, Kunukovy filmy jsou mnohem komplexnější, neboť, jak detailněji rozvedu v následující kapitole, minulost je v nich východiskem pro budoucnost.

4.3.1 Filmový komentář jako nástroj kulturní interpretace

Robert J. Flaherty později natočil řadu významných filmů, kromě zmíněné *Moany* například *Louisiana Story (Příběh z Louisiany)* (Flaherty, 1948) nebo *Man of Aran (Muž z Aran)* (Flaherty, 1934). Dokázal v nich velmi dobře syntetizovat dvě hlavní tendence dominující tehdejší kinematografii: cestopisné pohledy na daleké kultury a dramatické fiktivní příběhy, a přitom poutavě vyprávět životní příběhy skutečných lidí. Zjednodušená percepce jeho díla vyvolala domněnku, že správný etnografický film by měl pojednávat o izolované „primitivní“ společnosti s minimálním kontaktem s okolním světem. V tomto duchu na Flahertyho navazovali John Marshall nebo Robert Gardner³⁵ svými snímky *The Hunters (Lovci)* (Marshall, 1958) a *Dead Birds (Mrtví ptáci)* (Gardner, 1963). Oba zmínění režiséři, ač se později přiklonili k participačním, respektive reflexivním metodám, vytvářeli v 50. a 60. letech 20. století snímky s humanistickým poselstvím o univerzálních lidských hodnotách a problémech na příkladu lovecko-sběračských společností a výrazně ovlivnili styl filmů o domorodých kulturách. Objektivita informací o kultuře měla být podpořena věrností filmovému realismu, na druhou stranu však specifickým kulturním aspektům byla v duchu poválečného pacifismu a humanismu připisována jakási univerzální hodnota. K vysvětlení kontextu byl u těchto zvukových filmů užíván komentář, onen „hlas shůry“, který se svým popisným a vševědoucím charakterem stal synonymem filmařské nadřazenosti nad filmovanými subjekty. „Druhý“ se pro oko kamery stával zrcadlem „nás“, měl v sobě ono ryzí lidství, které civilizace zastřela a zkomplikovala. Na rozdíl od pozdního 19. století „druhý“ již není jakási podivnější verze „nás“, naopak jeho „primitivnost“ umožňuje uchopit rozporuplnost lidského údělu naplněného bojem o přežití.

4.3.2 Kultura Sánů v tvorbě Johna Marshalla

Cestovatel a filmař John Marshall se podobně jako Flaherty stal autorem jednoho z nejznámějších amerických „etnografických filmů“, který však obsahuje řadu inscenovaných scén a z hlediska současného kulturologického a antropologického diskursu je spíše příkladem, jak byla interpretace domorodých kultur ovlivněna západní touhou najít ztracený ráj. Materiál k *The Hunters* vznikl v letech 1950-1958, kdy se John Marshall účastnil expedice v Kalahari organizované Peabodyho muzeem při Harvardské univerzitě. V romantické tradici Flahertyho pak Marshall vytvořil snímek zdůrazňující ekonomické aspekty života Sánů a jejich adaptační schopnosti. Alegorický příběh boje člověka s přírodou je kladen nad faktické zobrazování i za cenu pozměnění pravdivosti. Sánové jsou zobrazeni jako stateční, obdivuhodní a v zásadě nevinní „druzí“. Příběh čtyř lovců, kteří se

³⁵ Jean Rouch se zase více inspiroval Flahertyho metodou zúčastněného pozorování a osobním způsobem práce se subjekty.

snaží v poušti ulovit žirafu (viz obr. 4.10 a 4.11), využívá mnoha prostředků hraného filmu (všudypřítomný pohled filmaře umožňuje vidět simultánně prchající stádo žiraf i stopující lovce, scény natočené evidentně v různých časových obdobích jsou kladeny vedle sebe jako právě probíhající). Snímek byl natáčený 16mm kamerou bez zvuku, což je jeden z důvodů, proč Sánové ve filmu vůbec nemluví. Jejich pocity jsou zprostředkovány mluveným komentářem, jenž je vedle střihu hlavním motorem příběhu. Jedním z původních záměrů expedice bylo prostřednictvím filmu obrazově zachytit technologie (výroba zbraní, technika sběru atd.) této lovecko-sběračské společnosti. V komentáři si však Marshall dovoluje podstatně více výkladu; svým subjektům například přiřazuje myšlenky a emoce. Ve scéně, kdy malý chlapec chytne do své pasti malého hlodavce, komentář říká: „*Měl radost, že se mu podařilo zvíře chytit, i když většina lidí by jej nejedla. Čekal, že chytí ptáka, protože dopoledne poblíž pasti pár ptáků poletovalo. Přesto byl na svůj úlovek pyšný,*“ (Marshall, 1958). Flaherty i Marshall (a mnoho jejich následovníků včetně Roberta Gardnera) hojně využívali možnosti střihu a manipulace se záběry a pro potřeby filmu neváhali některé události inscenovat či poskládat jednu filmovou událost ze záběrů mnoha různých skutečných událostí. Lov žirafy v *The Hunters* se skládá z materiálu posbíraného během dvou let, v některých scénách se dokonce vymění i dva z aktérů, čehož by si - podle předpokladu režiséra, že „oni“ jsou zaměnitelní - divák ani neměl všimnout. John Marshall si ostatně byl svého sklonu k subjektivitě vědom, jak dokazuje následující komentář: „*Můj první film (The Hunters) se natáčel během let 1952 – 1953. Realita, kterou jsem pozoroval, zatímco muži lovili, byla mnohem méně důležitá než způsob, jakým jsem ji zachycoval a interpretoval, aby odrážela moje vnímání. Kdybych tenkrát používal tzv. objektivní metody natáčení (jako používám dnes), býval by vznikl úplně jiný film, zobrazující pomalý sled událostí spíše než zúžený příběh,*“ (Marshall in: MacDougall, 1998, str. 37). Marshall se situací Sánů skrze své filmy zabýval celý život. Jeho pozdější snímky dávají přednost zúčastněnému pozorování s menším množstvím komentáře a vynikají časosběrnou kvalitou, v níž se zračí i dopad samotného dlouholetého natáčení na život subjektů. Nejlépe tento prvek ukazuje snímek *N!ai, The Story of a !Kung Woman* (*N!ai, život ženy z kmeny !Kung*) (Marshall, 1980) natáčený v rozpětí 27 let. Film zachycuje podstatný kus historie Sánů – od nezávislosti k životu v rezervacích – na pozadí životního příběhu ženy N!ai, kterou Marshall filmoval od jejího dětství. Tento biografický snímek se dotýká i otázky, jaký vliv má filmování na skupinu a na jednotlivce, a zda má filmař vůbec etické právo natáčet lidi v kompromitujících nebo mezních situacích (konkrétně opilé hádající se lidi nebo stárnoucí a umírající N!ai, která si nepřeje být natáčena z detailu). Jedním problémem je, jak bude film působit na diváky mimo skupinu; může například vést k posílení určitého heterostereotypu. Druhá věc pak je, jak natáčení působí uvnitř samotné skupiny. N!ai měla dojem, že na ni ostatní žárlí hlavně kvůli jejímu vzhledu a penězům, co od filmařů dostává, a že tato rivalita dříve neexistovala (Marshall, 1980).³⁶

³⁶ V hraném komediálním filmu *Bohové musí být šílení* (Uis, 1983) dokáže stmelenu skupinu Sánů rozkolit

Vedle časosběrných filmů pracoval Marshall také s konceptem „natáčení sekvencí“ (sequence filming), který od něj později převzali vizuální antropologové Timothy Asch a Napoleon Chagnon. Tento styl byl umožněn lehkostí ručních kamer, se kterými se snadněji pohybovalo v terénu, a dovoľoval zachytit situace v jejich přirozeném vývoji. Některé sekvence vznikaly samostatně, jiné byly součástí větších filmových celků. Krátké sekvence měly pak být využívány v rámci antropologických přednášek jako demonstrace různých projevů sociálního chování (Petráň, 2011, str. 132). Co je nebo není součástí sekvence bylo samozřejmě ovlivněno pohledem filmaře a stříhače, domorodý subjekt by možná události členil jinak. V sekvenčním filmu *A Joking Relationship* (*Žertovný vztah*) (Marshall, 1962) je ukázán okamžik flirtování mezi N!ai a jejím prastrýcem Ti!kayem. Tento typ „žertovného vztahu“ má kulturně podmíněná pravidla a dává příležitost ke společensky přijatelné intimitě a emocionálnímu uvolnění. Kamera se zdá být velice blízko subjektům, místy se obraz zcela zaplní tělem nebo obličejem (viz obr. 4.12). Uvolněnost protagonistů při natáčení zase zmírňuje rozpačitý pocit, že se díváme na něco, co měl být evidentně zcela soukromý okamžik. *A Joking Relationship* je tak jedním z mála filmů poskytujících více než formální představení kulturních praktik, „druhý“ je zde zobrazen ve spontánní akci odhalující jemné nuance osobnosti a sociálních interakcí (MacDougall, 1998, str. 116). Film se také přímo odvíjí od konverzace mezi domorodými subjekty; tento dialog tvoří hlavní zvukovou stopu filmu (ačkoli prošel postsynchronní úpravou ve střížně) a je otitulkovaný. Domorodci tak sice nemluví přímo k nám, ale jejich hlas je slyšitelný a srozumitelný.

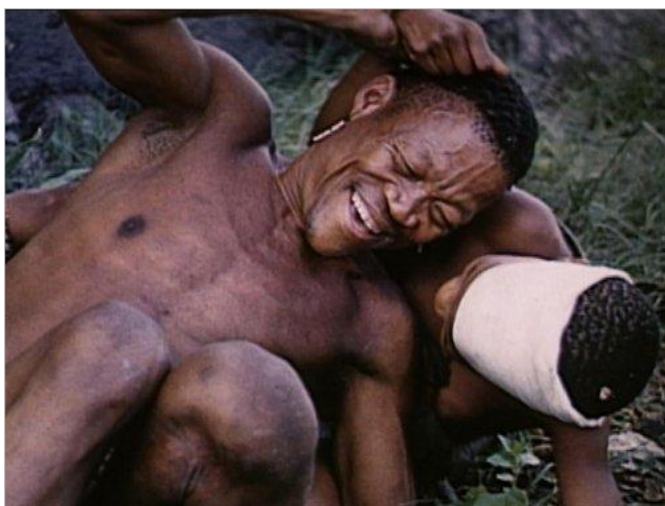


Obr. 4.10 „The Hunters“. John Marshall. 1958.

nález plastické láhve Coca-Coly, která spadla z nebe. Členové skupiny se pak intenzivně hádají o vlastnictví láhve, dokud nehrozí, že se skupina rozpadne. Film se natáčel s domorodými herci, shodou okolností právě se skupinou Sánů, kterou filmoval ve stejné době i Marshall. Zatímco ve fikci způsobila rivalitu pet láhev, ve skutečnosti se domorodí herci začali mezi sebou hádat o to, kdo dostal za film víc peněz. Zároveň se osada rozdělila na antagonistické skupiny těch, kteří byli vybráni do filmu, a těch, kteří nebyli. V Marshallově dokumentu *The Kalahari Family* (*Kalaharská rodina*) (Marshall, 2003) je tento konflikt živě zachycen.



Obr. 4.11 „The Hunters“. John Marshall. 1958.



Obr. 4.12 „A Joking Relationship“. John Marshall. 1962.

4.3.3 „Oni“ jako metafora „nás“

Období dramatického střihu a „vševědoucího“ komentáře charakterizuje i epický snímek Roberta Gardnera *Dead Birds* (*Mrtví ptáci*) (Gardner, 1963). Ačkoli z hlediska filmové historie vynikají spíše Gardnerovy pozdější reflexivní filmy, z hlediska vývoje audiovizuálních reprezentací domorodých kultur je film *Dead Birds* považovaný za podstatný mezník. Jedním z důvodů jsou patrně i záběry rituálních bitev a vůbec velice zdařilá práce s kamerou. Obsahově je však film zcela odvislý od vnímání kultury očima filmaře. Epizody ze života protagonistů – dospělého lovce Weyaka a malého chlapce Pua – jsou pospojovány „vševědoucím“ komentářem vytvářejícím iluzi jediného pravdivého obrazu kulturní reality kmene Daniů. Tento kmen v době natáčení ještě pěstoval nikdy nekončící rituální válku s přesně danými pravidly. V úvodní scéně text informuje diváky, že žádná událost zobrazená ve filmu nebyla inscenovaná.

K vytvoření dramatické gradace kmenové bitvy v závěru filmu se však využívá sestřihu z několika různých bitev (viz obr. 4.13, 4.14 a 4.15). Gardner tuto původně nepřiznanou úpravu obhajoval tím, že jeho prvotním zájmem bylo zobrazit bitvu, v níž jsou zastoupeny všechny typické elementy válečnictví. Gardnerovi bylo také vyčítáno, že etnografický film je mu jen záminkou pro jeho vlastní moralitu o lidstvu a agresi (film je považován za alegorii studené války), poukazujíc přitom na jeho vlastní vysvětlení svého přístupu k filmu: „*Chopili jsme se příležitosti ilustrovat na Danijích otázky vědomí smrti a agrese a tyto otázky pro mě byly při natáčení to nejdůležitější. Samozřejmě jsem ale cítil zodpovědnost k sobě i ke svým subjektům. Film je v podstatě o tom, jak se my všichni, myslící lidé, dokážeme vyrovnat se základními živočišnými pudy,*“ (Gardner in: Ruby 2000, str. 101).

V 80. letech natočil Robert Gardner filmový protiklad *Dead Birds*. Snímek *Forest of Bliss* (*Les blaženosti*) (Gardner, 1986) neobsahuje žádný komentář, žádné vysvětlivky, žádné rozhovory. Jen obrazy a zvuk. Pro mnohé filmové kritiky i antropology byl v 80. letech *Forest of Bliss* vrcholem etnografického filmu (Weinberger, 1992; Nichols, 2010; Barbash & Taylor, 1997), neboť skrze střih a opakování zvuků a záběrů evokuje mytickou atmosféru cyklického vzníkání a zanikání, k němuž dochází ve městě Varanásí na březích Gangy, a zprostředkovává tak nejen obraz, ale i smyslovou zkušenost místa (viz obr. 4.16 a 4.17). Ani tento Gardnerův snímek však není příkladem vědeckého filmu, jeho subjektivita, manipulace s obrazy místa a údajně nejasný záměr sklidily kritiku, zejména od jednoho ze zakladatelů akademické vizuální antropologie Jaye Rubyho. Ruby hovoří o Gardnerových dílech jako o tvorbě romantického umělce, který věří, že „*exotičtí druzí mu mohou dát jedinečnou šanci nalézt osobní odpověď na základní lidské otázky. Jeho umělecké vize jsou svůdné a jeho filmový svět reprezentuje to, co je stále pro mnohé hlavní aspirace antropologické kinematografie: umělecky zdařilé snímky o exotických lidech, které proměňuje v estetické objekty,*“ (Ruby, 2000, str. 106). *Forest of Bliss* skutečně využívá etnografických prvků k vytvoření filmové meditace o univerzální povaze smrti (Loizos, 1993, str. 161), na rozdíl od *Dead Birds* ovšem nevysvětluje divákům, na co se dívají a co to znamená, čímž alespoň v některých případech kultivuje jejich citlivost a schopnost otevřeněji přijímat „jiné.“ Aniž bych zde chtěla redukovat komplexní dílo Marshalla a Gardnera (a jejich četných spolupracovníků), domnívám se, že jejich rané snímky dobře ilustrují způsob nazírání „druhého“, kdy pozorovatel neustále cítí potřebu „druhého“ vysvětlit. Z Flahertyho tradice je zde zachován humanismus a tendence zobrazovat spíše pozitivní stereotypy dané kultury, participace natáčených subjektů je však mnohem menší. Z „druhého“ se opět stal objekt, jenž sice už nesymbolizuje to „podivné“, ale naopak zastupuje to „archetypálně lidské“, jež v „druhém“ chceme nalézt. „Druhý“ se v duchu koloniálního exotismu nezobrazuje jako nezávislá bytost, ale „*stává se pro bílého muže pouhým předmětem dějin, pouhým nástrojem k určení sebe sama,*“ (Piault, 2010, str. 46).



Obr. 4.13 - 4.15 „Dead Birds“. Robert Gardner. 1963.



Obr. 4.16 a 4.17 „Forest of Bliss“. Robert Gardner. 1986.

4.4 Filmové obrazy post-koloniální společnosti

V 50. a 60. letech 20. století procházela společnost téměř všude na světě zásadními změnami, ať už se jednalo o rozdělení „západního“ a „východního“ světa železnou oponou nebo o pomalý, ale neodvratný proces dekolonizace „jižních“ kolonií „severních“ států. Rozpad evropské kulturní hegemonie po dvou světových válkách, holocaust a volání kolonizovaných zemí po nezávislosti a právu na sebeurčení navždy otřásl dosavadním pojetím civilizace. Počátky dekolonizace sahaly už do meziválečného období. Hlavním impulsem pak byla 2. světová válka a nástup Spojených států jako světové velmoci číslo jedna. Právo na sebeurčení všech národů se rovněž stalo jedním z pilířů OSN (Pečenka, Luňák, & kolektiv, 1999, str. 102). Po skončení války tedy Spojené státy naléhaly zejména na dvě největší koloniální velmoci, Velkou Británii a Francii, aby se zbavily svých koloniálních držav. Film – fiktivní i dokumentární – se v této době „národního“ probouzení zemí třetího světa stával důležitým vyjádřením nálady západní společnosti i národní a kulturní svébytnosti bývalých kolonií. Vznik filmů v dekolonizovaných zemích podporovaly jak vlády, tak i tamní intelektuální elita. Film se stal kronikou událostí, kterou však začalo psát mnoho autorů z různých sociokulturních kontextů. Paralelně však zůstával film symbolem i prostředkem ekonomické a technologické převahy bývalých kolonizátorů, neboť kamera nadále sloužila k objektivizaci „druhých“ pro pobavení nebo poučení západního publika a distribuce filmů odrážela ekonomické a politické postavení země vzniku.

4.4.1 Etnografické *cinéma vérité*

Jean Rouch vnesl do audiovizuální reprezentace domorodých kultur kus surrealismu, kus francouzské tradice dlouhých intelektuálních diskusí a hlavně hodně autentického pohybu, který byl po desetiletí domorodým lidem v audiovizuálních reprezentacích zpravidla upřen. (Vzpomeňme na statické antropometrické fotografie nebo inscenované scény, jež z „druhého“ činí v lepším případě herce, v horším případě loutku.) Pohyb v díle Jeana Roucha je pohybem kamery putující za svými subjekty, kteří samotní se pohybují mezi městy a venkovem, tradicí a modernitou, jihem a severem. Je také pohybem dialogu mezi námi a „druhými“, který se neustále vyvíjí a posunuje naše statické představy. A přestože byl Jean Rouch inženýrem a doktorem antropologie, není tento mnohasměrný pohyb pouze racionální. Skrze Rouchovy filmy jsou totiž diváci i jejich aktéři pohnuti na úrovni základního existenciálního prožitku a emocí. Rouch, o němž Gilles Deleuze prohlásil, že: „*Ačkoli můžeme polemizovat, zda Jean Rouch může být autorem třetího světa, nikdo ještě neučinil tolik pro to, aby se oprostil od Západu, odtrhl se od tradice etnografické kinematografie a řekl Moi, un noir...*“ (Deleuze in: Feld & Rouch, 2003, str. 16), byl během 2. světové války jako odborník na stavbu a demolici mostů povolán do Nigeru a dalších

francouzských oblastí Afriky. Úzce zde spolupracoval s domorodým obyvatelstvem a tato zkušenost v něm probudila neutuchající zájem co nejlépe prozkoumat, pochopit a zachytit skutečnost, ve které tito lidé žijí. V Africe a ve Francii natočil desítky filmů, propagoval vizuální antropologii a v letech 1987-1991 vedl Francouzskou filmotéku. Jean Rouch svým přístupem k filmu a znázorňování subjektů ovlivnil stejně tak vizuální antropology jako dokumentaristy a režiséry hraných filmů. Svými mladšími filmařskými kolegy byl už v 60. letech díky zastávání stylu *cinéma vérité* považován za předchůdce a „vyvolavače“ francouzské nové vlny. Technika *cinéma vérité* se inspirovala termínem kino-pravda Dzigy Vertova a jeho úsilím prostřednictvím filmových experimentů zachytit pravdu (Breschand, 2002, str. 13)³⁷. Rouch se bránil kritikám, že jeho metoda využívající prvky fikce a inscenace nemá s „pravdivou kinematografií“ nic společného. Poslání *cinéma vérité* totiž nespatoval v zobrazování pravdy, ale v pravdivosti zobrazování. Neustále sledoval způsoby natáčení a reflektoval, jak tyto způsoby natáčení dopadají na aktéry a jejich chování před kamerou. Kinematografická situace podle něj spouštěla jakýsi katalyzátor autentického jednání: „*když jsou lidé natáčeni, jsou jejich reakce mnohem upřímnější, než jejich reakce, když nejsou natáčeni*“, (Rouch in: Macdougall, 1998, str. 111). Jestliže revolučním činem Flahertyho bylo ukazovat filmy ještě během natáčení svým subjektům a nechat se ovlivnit jejich poznámkami, pak podobně revoluční byla Rouchova reflexe umělosti filmového obrazu přítomná přímo v jeho filmech, kde se pak režisér, aktér i divák táží, co je vlastně pravda.

Rouchovo dílo je velmi obsáhlé, soustředím se tudíž na ty aspekty jeho filmů, které se věnují kulturnímu kontaktu, překladu a subjektivnímu pohledu aktérů. Rouch natáčel v době, kdy země třetího světa procházely dekolonizací a v technologické rovině byly k dispozici lehčí přístroje, objevil se také synchronní zvuk a následně se proměnily i způsoby střetávání a výměny hledisek, otázky přesahovaly pouhý pozitivistický popis. Kulturologický i antropologický diskurs se postupně přesouval od objektivizace lidské kulturní rozdílnosti směrem k navázání vztahu se subjektivní rovinou lidské zkušenosti. Rouch se snažil tento nový způsob vnímání zařadit i do filmové reprezentace. Je potřeba si v této souvislosti uvědomit jakousi esenciální „objektifikaci“ přítomnou v aktu natáčení. Filmový obraz si přivlastňuje zobrazovaného člověka, aby jej šířil dál. „*Objektifikace lidského subjektu prostřednictvím objektivu kamery probíhá v duchu symbolického ovládání a manipulace do podřízené poslušné a spolupracující pozice*“, (Petráň, 2011, str. 57). Tento přístup byl charakteristický zejména pro rané etnografické a cestopisné filmy, dodnes se však částečně vyskytuje v reportážích nebo některých hraných filmech. Pobyt a zkoumání filmaře mezi „druhými“ je obhajováno tím, že chce natočit skutečný život, jako by zaznamenání skutečného

³⁷ *Cinéma vérité* bývá občas mylně ztotožňováno s americkým dokumentaristickým hnutím *direct cinema*. I když oba přístupy spojoval zájem o využití odlehčených ručních kamer a synchronizovaného zvuku, jejich metody byly odlišné. Zatímco podstatou *direct cinema* bylo pozorovat a nezasahovat do událostí (ideálem byl neviditelný režisér tiše sledující aktéry), v *cinéma vérité* režisér události často přímo vytvářel a vystupoval v nich (Breschand, 2002, str. 25).

života očima někoho jiného mělo mít pro „druhé“ zvláštní hodnotu. Na druhou stranu domorodí lidé (či jakýkoli subjekt málo obeznámený s různorodými aspekty kinematografie) nejprve pocítovali strach či zvědavost před neznámou technologií, později naopak svůj skutečný život napodobovali za účelem ekonomického zisku. Rouch se snažil vyhnout objektifikaci skrze pronikání do psychologických hlubin svých protagonistů. Počínaje fiktivním dokumentem *Jaguár*³⁸ (Rouch, 1958) začíná Rouch vytvářet svou vlastní formu etnografického psychodramatu. Film vypráví příběh tří mužů z nigerské savany, které Rouch vyzval, aby podnikli cestu do měst na jihu za dobrodružstvím a ekonomickým ziskem (viz obr. 4.18). Jejich cesta v podstatě kopírovala v té době známou cestu lidí migrujících z vesnic za prací do měst. Během filmu všichni tři jeho hrdinové prožívají vlastní ambice a touhy. Dokument v sobě zahrnuje i určitý mytický prvek v podobě iniciační cesty plné zkoušek a triumfálního návratu zpět do rodné vesnice. Rouch prostřednictvím natáčení de facto vytváří situaci přechodového rituálu (Todd, 2004, str. 95). Stav odloučení symbolizuje cesta do města, pomezí spojené s liminální fází představuje pobyt ve městě, kdy postavy opouští svůj vesnický statut a poměrně nezařaditelně se pohybují městským prostorem. Stav přijetí symbolizuje návrat do vesnice, během nějž stoupají aktéři výše ve společenské hierarchii. Ačkoli Damouré a jeho přátelé brzy všechen svůj nově nabytý majetek rozdají, jejich sociální statut se navždy změní právě proto, že úspěšně absolvovali iniciační zkoušku v podobě cesty do města, z pohledu vesničana do jiného světa. *Jaguár* se natáčel lehkou ruční kamerou, která umožňovala volnější pohyb. Zvuk a dialogy se dotáčely později. Pocit subjektivní zkušenosti, který na nás z filmu dýchá, je umocněn velmi spontánním improvizovaným komentářem, který k filmu namluvili jeho protagonisté při zkušební projekci. Specifická hodnota tohoto komentáře je i v tom, že se díky němu mají protagonisté možnost vyjádřit k tomu, jak vnímají sami sebe viděné cizím okem, okem kamery. *Jaguár* je proto z kulturologického hlediska obzvláště přínosný, neboť skrze film evokuje období výrazných kulturních, politických a technologických změn a jejich dopad na praktický život i imaginaci konkrétních lidí.

Improvizovaný komentář hlavního protagonisty využil Rouch i ve svém dalším filmu *Já, černoch* (Rouch, 1958). Jde o příběh pracovních migrantů z Nigeru, kteří jdou za prací do Pobřeží slonoviny. Tento film se natáčel v době hojné migrace z venkova do měst, kdy nebezpečné rozpínání nouzových kolonií domů na předměstích signalizovalo, kam se bude ubírat budoucnost postkoloniální Afriky (Gauthier, 2004, str. 283). Hlavní postavy tohoto filmu už znají populární americké filmy a přezdívací se jmény svých oblíbených herců či hrdinů. Přitom hrají sami sebe v rolích typických vesničanů migrujících za prací do města. Záznam jejich městských toulek má (nejen) díky tomu nádech fiktivního romantického dobrodružství. Fikce zde ovšem není prostou fikcí, stává se realitou tím, že formuje uvědomění sebe sama. Protagonisté nás ve filmu provádějí

³⁸ Natáčení filmu *Jaguár* (název je také přezdívka hlavního hrdiny filmu, lehkomyšlného svůdce ve slunečních brýlích v podání Damouré Ziky) začalo v roce 1954 a částečně se krylo s natáčením snímku *Šílení mistři* (Rouch, 1954). Jisté identické záběry lze najít v obou filmech.

svým běžným životem i denním sněním a fantaziemi. Rouch byl přesvědčen, že je to právě rozvinutá imaginace, která postavám pomáhá přežít v jinak katastrofálních podmínkách. Zvuk se opět dotácel ex-post. Improvizovaný komentář namluvil během první projekce jeden z protagonistů Oumarou Ganda (viz obr. 4.19), který se později sám stal režisérem. Svým existenciálním laděním si dokument po svém uvedení získal i mladé francouzské intelektuály a umělce. Jean-Luc Godard o něm prohlásil, že: „*Čím byl pro světový film Rosseliniho snímek Řím otevřené město, tím byl pro Francii film Já, černoch Jeana Roucha*,“ (Godard in: Klepikov, 2004, str. 9). *Já, černoch* je stejně tak vyprávěním o životě v Abidžanu jako o mezikulturním dialogu francouzského antropologa s nigerským migrantem (Gauthier, 2004, str. 284). Snímek byl navíc jednou z prvních postkoloniálních výpovědí v tom ohledu, že ukazoval pro mnohé zcela nový způsob vztahu mezi Afričanem a Evropanem. Rouch sám viděl v angažovanosti Oumara Gandy jako uvědomělého sociálního herce klíčový aspekt filmu (Feld & Rouch, 2003, str. 140), který se navzdory zásadním kulturním odlišnostem mezi režisérem a aktérem stal společně realizovaným snem o možnosti porozumění „druhému.“

4.4.2 *Ciné – transe a vliv surrealismu*

Vedle tématu migrace se Rouch velice zajímal o dokumentaci rituálů. V dokumentu *Šílení mistři* (Rouch, 1954) při natáčení tajného kultu Hauků ještě zůstával odtazitým pozorovatelem. Při záznamech rituálů Dogonů, etnika sídlícího v jižní oblasti Nigeru, se však daleko více nechal vést intuicí. Rouch se ve spolupráci s antropoložkou Germaine Dieterlenovou a antropologem Michele Griaulem soustředil zejména na dokumentování *Sigi*, komplexního rituálního cyklu, který se opakuje pouze jednou za 60 let (viz obr. 4.20). Rouch se v zájmu větší filmové autenticity účastnil rituálních procesů přímo během natáčení, aby měl divák dojem, že se nachází uprostřed pohybujícího se prostoru. Tento styl zaznamenávání rituálů popsal v rámci konceptu *ciné - transe*. Rouch se domníval, že kamera působí jako katalyzátor tranzu a že on sám se během natáčení dostal do stavu, jež nazýval *ciné – transe*: „*Často ciné – transe přirovnávám k improvizaci toreadora před býkem. Při koridě, stejně jako při natáčení, není nic předem známo. Plynulost zásahů je stejná jako harmonie pohybujícího se záběru, který přesně koresponduje s pohyby těch, jež snímá... je to právě tento aspekt terénního výzkumu, který naznačuje jedinečnost etnografického filmaře: namísto psaní poznámek po návratu z terénu si musí, pod hrozbou neúspěchu, vytvořit svou syntézu přesně v okamžiku pozorování (natáčení). Ciné – transe je tvořivý stav, který mi dovoľoval velmi zblízka sledovat osobu, která měla být iniciována. Kamera hrála roli magického rituálního předmětu, jenž může spustit nebo urychlit jev posedlosti, protože zavádí filmaře na cestu, již by se nikdy neodvážil jít, kdyby před sebou neměl kameru, provázející ho procesem kinematografické kreativity,*“ (Feld & Rouch, 2003, str. 183). Myšlenka *ciné – transe* se dá interpretovat doslovně i metaforicky. Není pochyb, že natáčení (stejně tak i fotografování) může vyvolat určitý stav podobný tranzu, při

kterém cítí člověk za kamerou (fotoaparát) hluboké souznění s lidmi či událostmi okolo a cítí se jakoby posedlý touhou je zvěčnit na snímku. Obdobnou zkušenost často líčí váleční fotografové. Rouch však zřejmě odkazoval k mnohem hlubší rovině nemožnosti pomocí filmu a vnějšího pozorování přesně duplikovat zkušenosti a prožitky jiných. V tranzu však filmař/kameraman tyto zkušenosti a prožitky internalizuje a pak je předává dál prostřednictvím filmového záznamu. Aby se vyhnul objektivizaci „druhých“, stává se svým vlastním subjektem. V Rouchově zájmu o rituály lze vidět jistý odkaz francouzských surrealistů, kteří „exotické“ projevy posvátna vyhledávali a natáčeli. Jedním z důvodů bylo „aby své místo v životě získaly nereálné a představitost,“ (Thompson, 2010, str. 131). Rouch, který v zájmu zprostředkování imaginace a vnitřního světa lidí z různých etnik neustále ve své tvorbě posouval hranici mezi dokumentem a fikcí, se k surrealismu i otevřeně hlásil: „Pro mne to (film, filmování) je jako surrealistická malba: použití těch nejrealističtějších postupů reprodukce, těch nejfotografičtějších postupů, to vše ve prospěch neskutečna, ve prospěch mizanscény, která se pokouší uvést na scénu nepochopitelné prvky (Magritte, Dalí). Je to pohled ve službách představitosti,“ (Rouch in: Thompson, 2010, str. 132).

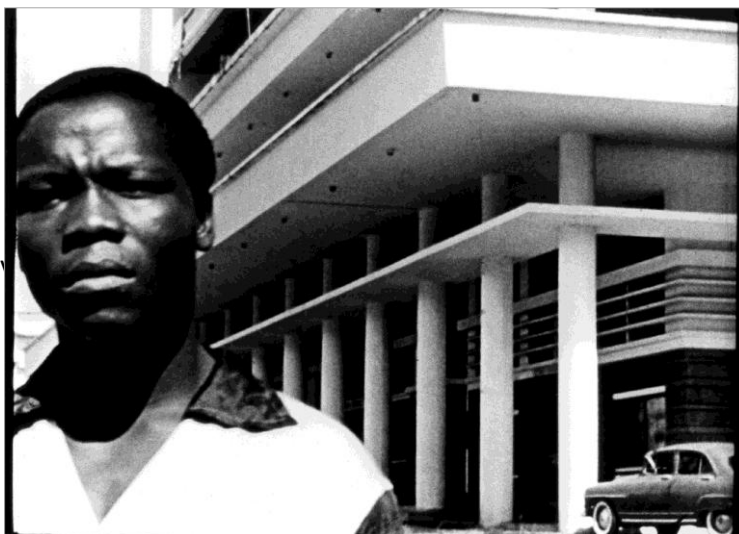
V tomto pojetí však vidíme cosi z exotismu pozdního 19. století, kdy byl „druhý“ plátnem pro projekce abnormálních aspektů západní kultury. V surrealistickém hledání posvátna a nadreálna je sice „druhý“ oslavován, ovšem opět spíše jako objekt našich tužeb, než jako subjekt vystupující sám za sebe. Divák nemá tendenci se identifikovat s dogonským tanečníkem, ale s polovičním cizincem Rouchem, který je sice natolik obeznámen s prostředím, aby o něm dokázal referovat, ale na druhou stranu si zachovává kulturní odlišnost, ke které se může ne-dogonský divák vztahovat. Na otázku, jak by se na tyto záběry dívali samotní Dogoni, může částečně odpovědět vývoj postkoloniální africké kinematografie. Většina tehdejších afrických režisérů se netajila nedůvěrou k „bílému filmu“. Proslulý senegalský režisér Ousmane Sembene to komentoval slovy: „Nemám rád filmy Jeana Roucha. Točil je pro Evropany, ne pro nás, Afričany. Navíc je to etnograf a, jak dobře víte, kolonialismus se určitým způsobem obhajoval i opíral o etnografické výzkumy,“ (Gauthier, 2003, str. 29). Podobných výtek obdržel Rouch i další etnografové a dokumentaristé během 60. let 20. století mnoho. Antropologie a etnografie začaly být posuzované jako produkty koloniální éry a nástroje bílé dominance. Antropologové tyto výtky zčásti přiznávali a celá disciplína procházela hlubokou sebereflexí, ale zároveň se hájila poukazováním na svou nezájatost a oddanost vědecké objektivitě. Rouch sám se odvolával na potíže, jaké mu coby začínajícímu antropologovi působili koloniální úředníci (ibid).

V Rouchově díle splývají hranice mezi dokumentem a fikcí a tento kontroverzní přístup je jeho velkým přínosem pro vývoj audiovizuálních reprezentací „druhých“. Jako by dokázal předvídat budoucí postmoderní kulturologické a antropologické koncepty přesouvající oblast bádání do imaginárních mediaprostorů a etnoprostorů (Appadurai, 1996). Na druhou stranu je potřeba mít na paměti, že je fundamentální rozdíl mezi natáčením lidí, kteří skutečně pocházejí z tohoto světa,

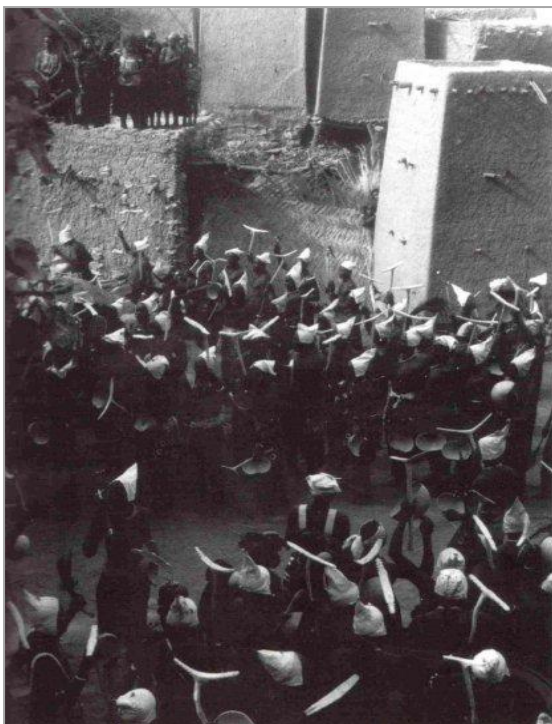
a postavami, které jsou výplodem scénáře a zahrané profesionálními herci. Antropolog/filmař také zpravidla vstupuje do prostředí, které o to nežádalo, a je otázkou, zda je pro něj audiovizuální produkce a distribuce jeho obrazu výhodná. Rouch usiloval o rovnoprávnost mezi sebou a svými subjekty/aktéry skrze dialog a improvizaci, která bořila existující předsudky a hierarchie. Etnografičtí filmaři následující generace (David MacDougall, Leonard Kamerling) pak vlivem sociokulturních a technologických změn usilovali o systematizovanější začlenění „druhého“ do filmového procesu. Teoreticky pak toto směřování uchopil Piault, jenž požadoval od audiovizuální antropologie vytvoření „konfrontačního prostoru, kde se obě strany mohou prezentovat a domlouvat na změnách, porovnávat vyjádření, sledovat vzdálenosti a nedorozumění,“ (Piault, 2010, str. 64). Interaktivní prostor, jež předznamenaly právě Rouchovy snímky, klade důraz na dobrovolnou participaci, ruší dichotomii mezi sledovaným a sledujícím. Takovýto přístup je obohacující pro kulturologickou analýzu, která se snaží svět nahlížet skrze různá paradigmatata.



Obr. 4.18 „Jaguár“. Jean Rouch. 1958.



Obr. 4.19 „Já, černoch“. Jean Rouch. 1958.



Obr. 4.20 „Rituál Sigi“. Jean Rouch. 1966.

4.5 Etnografický film v prostředí akademické antropologie

Zatímco kinematografie po 2. světové válce si bez ustání kladla nové otázky a hledala jiné, pravdivější způsoby vyjádření, antropologie zprvu zůstávala věrná svému statutu akademické disciplíny. Ačkoli už se objevovaly nové směry volající po větší reflexi samotné disciplíny, řada antropologů se snažila udržet a obhájit metody svých předchůdců. Existovala velká snaha vytvořit profesionální normy, jež by jasně oddělovaly metodu antropologického dotazování od jiných způsobů investigace nebo sociální reportáže. Tyto normy ovšem spočívaly na značně archaických základech antropologie jako eurocentrické kabinetní vědy. Začátek studené války a volání obyvatel kolonií po nezávislosti reprezentovaly fundamentální výzvu k odstranění některých základních předpokladů, z nichž se moderní antropologie zrodila. Mezi lety 1945 a 1960 docházelo také k lepší komunikaci mezi jednotlivými národními tradicemi této disciplíny – zejména americké, britské a francouzské školy nacházely styčné body. Antropologie se také stávala více uznávanou v univerzitním prostředí, vznikaly samostatné katedry a tak dále. Díky osobnostem jako Parsons, Radcliffe Brown a Lévi-Strauss se zájem antropologů začal přesouvat od detailních charakteristik směrem k abstraktním strukturálním principům. Paralelně s již zmiňovanou snahou vytvořit soubor unifikovaných norem odlišujících antropologii od ostatních společenských věd se ona sama začala štěpit na řadu subdisciplín. Jednou z nich byla i vizuální antropologie, která se snažila o vědecké spojení filmu a antropologie. Filmy s etnografickým obsahem byly samozřejmě natáčeny již dávno předtím, ale až na výjimky (Marcel Griaule, Jean Rouch) to byly pohledy na „exotické“ kultury

natáčené profesionálním filmařem bez antropologického vzdělání nebo se jednalo o materiál natočený během terénního výzkumu, který však sloužil pouze jako ilustrace získaných poznatků, nikoli jako metoda jejich získání. Právě o využití audiovizuální techniky jako metody získání vědeckých poznatků usilovali zastánci vizuální antropologie ve Spojených státech. Úkol to ovšem byl nelehký mimo jiné kvůli odlišnému pojetí světa u obou oborů. Zatímco film poválečných let vnímal svět jako soubor vztahů, do nichž je nutné se ponořit, vžít se a pochopit je, antropologie na svět nahlížela z odstupu svého akademického „centra“ jako na objekt, jež je potřeba prozkoumat, změřit, vysvětlit (Loizos, 1993, str. 16). Jednou z klíčových představitelk americké vizuální antropologie byla Margaret Mead. Se svým někdejšímanželem, antropologem a kybernetikem Gregory Batesonem, zpracovala od roku 1951 řadu filmů sestříhaných z materiálu nasbíraného zejména při terénním výzkumu na Bali ve 30. letech 20. století. *A Balinese Family (Balinéska rodina)* (Mead & Bateson, 1951), *Trance and Dance in Bali (Trans a tanec na Bali)* (Mead & Bateson, 1952), *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea (Dětská rivalita na Bali a Nové Guineji)* (Mead & Bateson, 1954) jsou příklady dokumentárních záznamů natočených na povětšinou statickou 16mm kameru. Pohyblivé obrazy rituálů a každodenních aktivit doprovází vysvětlující komentář Meadové, případně hudba, u níž není jasně vysvětlené, jak byl její záznam nahrán. Původním cílem jejich výzkumu bylo prokázat vliv kultury na osobnost člověka, respektive vliv kultury na vytváření charakteru dítěte. Mead byla v době terénní práce na Bali výrazně ovlivněna psychoanalýzou a chtěla skrze studium kultury přispět ke znalosti psychologie osobnosti. Fotografická a filmová složka měla zprostředkovat slovem těžko uchopitelné detaily interakcí mezi lidmi a zároveň zachovat pro budoucnost přesný obraz rituálů a dalších kulturních praktik.

Margaret Mead zastávala názor, že prostřednictvím fotoaparátu a kamery lze zachytit život, jak se skutečně odehrává. Natáčení vnímala jako veskrze technický proces zajišťující objektivní poznámky z terénu. Ke kinematografickému obsahu přistupovala jako k nekódovanému sdělení: „...Když nastavíme a umístíme na stejné místo magnetofon či kameru, získáme velké množství materiálu, aniž by bylo třeba zásahů filmaře či etnografa a bez neustálého plašení pozorovaných objektů. Kamera nebo magnetofon ponechané na jednom místě bez seřizování, přetáčení, zaostřování nebo viditelného vyměňování pásky se stanou součástí pozadí a zaznamenají to, co se skutečně stalo,“ (Mead in Weinberger, 1992, str. 233). Takové pojetí vylučuje participaci subjektů na svém obraze, který má být nestranný. Je ale otázka, co na takovýchto záznamech vlastně vidíme a zda je někdo vůbec schopný tyto záznamy shlédnout a něco smysluplného z nich vyvodit bez pomoci textu nebo předchozí zkušenosti. Limitovány neměnnou pozicí kamery tyto záznamy navíc odrážejí jen výsek událostí.

4.5.1 Definice etnografického filmu pro vědecké účely

Margaret Mead svou aktivitou významně přispěla k ustanovení vizuální antropologie jako sice okrajového, ale přeci jen aktivního oboru na amerických univerzitách. V období po 2. světové válce se antropologie jevila jako sjednocený obor s daným rejstříkem bádání. Nově vznikající subdisciplíny však tuto jednotu narušovaly novými otázkami. Vizuální antropologie usilující o syntézu mezi kinematografií a vědou o člověku znovuotevřela diskusi o epistemologických, metodologických a formálních aspektech bádání (Grimshaw, 2001, str. 86). Zásadními postavami americké vizuální antropologie 50. -70. let 20. století se pak stali John Marshall, Timothy Ash, Asen Balikci, Robert Gardner, Jay Ruby a Karl Heider³⁹. Jedním z problémů disciplíny byla (a dosud je) samotná definice vědeckého etnografického filmu. První odborná konference na toto téma se konala v pařížském Musée de l'Homme již v roce 1948, nicméně nedospěla k jednoznačnému závěru. Luc de Heusch a Jean Rouch rozlišovali mezi filmy, které jsou užitečné coby určité kulturní svědectví, a filmy, které přímo vznikaly se záměrem zachytit nebo odhalit kulturní vzorce. V 70. letech 20. století byly v severoamerickém kontextu diskuse o vizuální antropologii a etnografickém filmu spíše technického rázu, jak ukazuje i obsah důležitého sborníku *Principles of Visual Anthropology* publikovaného v roce 1975 (Hockings, 2003). Vizuální antropologie se měla zabývat způsoby, jakými lidé komunikují skrze obrazy, jak lze audiovizuální prostředky využít ke komunikaci antropologických sdělení a jak lze tyto prostředky použít v rámci vědeckého výzkumu. Etnografický film natočený v observačním stylu se zdál být nejvíce preferovanou formou vizuálního etnografického sdělení (ibid). Názory na to, co je nebo už není etnografický film, se však značně lišily. Definování etnografického filmu se věnovali zejména Karl Heider a Jay Ruby. Etnografický film nelze ztotožňovat s filmem vědeckým. Většina filmů označovaných jako etnografické totiž ve skutečnosti nebyla natočena pro účely vědy, nýbrž jako umělecké výpovědi nebo zábavné formáty určené širšímu publiku. Antropolog Jay Ruby tak navrhoval jako jediné vědecké etnografické filmy uznávat takové, které měly alespoň obecně uznávané parametry psané etnografie: 1) zprostředkovat popis celé kultury nebo jasné definovatelného aspektu kultury; 2) implicitní nebo explicitní odkaz na kulturní teorii, z níž vychází; 3) objasnění metodologie; 4) specifický antropologický jazyk (Ruby, 1975, str. 106). Ruby v této souvislosti upozorňoval na fakt, že součástí problému při vytváření metodologie etnografického filmu je neexistence dostatečné kritické analýzy psaných etnografií. Ta přišla zejména s texty Jamese Clifforda a Clifforda Geertze (Clifford, 1986; Geertz, 2000). Specifickým jazykem měl být v případě vědeckého etnografického filmu upravený jazyk filmový. Volby záběrů,

³⁹ Robert Gardner například založil v roce 1957 The Film Study Center při Harvardské univerzitě, jež mělo podporovat tvorbu filmů reflektujících kulturní proměny a stav světa. Jay Ruby byl v 60. letech 20. století spoluzakladatelem oboru antropologie vizuální komunikace na Temple University v Pensylvánii, Timothy Asch zase organizoval praktické kurzy pro natáčení etnografických filmů na University of Southern California.

ostření a střihu neměly být založeny na umělecké intuici, nýbrž na uvědomělém vědecky podloženém rozhodnutí. Během svého vývoje si etnografický film vypomáhal při audiovizuálních kulturních reprezentacích dokumentaristickými formami, neboť se zdály poskytovat „objektivnější“ a realitě bližší způsob audiovizuální komunikace než jazyk hraného filmu.

Antropolog Karl Heider ve své knize *Films for Anthropological Teaching* (Heider, 1977) tvrdí, že všechny filmy mohou být považovány za etnografické, protože jsou to produkty specifické lidské činnosti (Heider in Ruby, 2000, str. 3). V rámci své učebnice *Ethnographic Film* (Heider, 2006) vydané prvně v roce 1976 pak sestavil sadu pravidel, jež z dostupných dokumentaristických forem vybíraly ty, jež by zajistily co největší objektivitu a vědecký přínos filmového obrazu. Mezi tyto pravidla patřilo:

- Co nejmenší bezděčné deformace chování (tj. interakce s filmovým štábem)
- Co nejmenší záměrné deformace chování (hraní nebo rekonstrukce událostí)
- Co nejmenší časová deformace a deformace kontinuity (události musí být ztvárněny ve stejném pořadí, v jakém se staly; v ideálním případě mají trvat stejnou dobu jako ve skutečnosti)
- Celá těla, celé aktivity, celí lidé (důraz na jednoho dva jedince místo bezejmenné masy)
- Etnografické povědomí (poskytnuté odborníkem nebo ve spolupráci s ním)
- Naprosté sjednocení s tištěným materiálem (Heider in Weinberger, 1992, str. 39).

Z dnešního pohledu jsou tato pravidla považována za překonaná, neboť se ukázalo, že jejich využití nezaručuje pro antropologickou obec objektivitu do té míry, aby film nahradil text, ani nevznikají filmy, které by nějak významně přispěly k odhalení dosud nespátřených subjektivních zkušeností. Přesto se někteří tvůrci o jejich začlenění opakovaně pokoušeli, nejzásadnější dílo pak vytvořili Timothy Asch a Napoleon Chagnon.

4.5.2 Etnografický film ve výuce na příkladu filmů Timothyho Asche

Americký filmař a afrikanista Timothy Asch se velmi detailně zabýval vztahem antropologie a filmu, ve kterém viděl především velmi vhodnou učební pomůcku. Pro dotvoření kontextu ještě dodejme, že se toto dělo v době, kdy hnutí *direct cinema* sdružené okolo produkční společnosti Drew Associates získávalo uznání s filmem *Primary (Primárky)* (Drew, 1960) a dokumentární tvorba zažívala období mimořádné invence a expanze. Řada filmařů, mnozí vzdělaní ve společenských vědách (například psycholog Albert Maysles, sociolog Frederic Wiseman), koncipovala základní konvence pozorovacího stylu natáčení (observational cinema). Jeho příznivci upouštěli od komentáře a nahrazovali jej dlouhými nekomentovanými sekvencemi spontánních

aktivit, umožňující divákovi vlastní interpretaci chování natáčených lidí. Paralelně s těmito dokumentaristickými snahami ovšem na poli etnografického filmu převažovaly filmy romanticko - epického rázu nebo objektivizující snímky doprovázené explicitním komentářem. Asch využíval výše popsaných inovací progresivních dokumentaristů a byl mimo jiné velkým příznivcem synchronizovaného zvuku, ale nikdy se zcela nevzdal komentáře. Naprostá absence komentáře u filmů zobrazujících (pro západní diváky) exotické chování mu přišla nezodpovědná, neboť většina publika neměla dostatečně hluboké znalosti, aby pochopila, co vlastně vidí, a byla tudíž při interpretaci náchylnější k použití zavedených stereotypů. Teprve komentář doprovázející obraz zaručoval dostatečný kulturní překlad. V roce 1968 začal Asch spolupracovat s antropologem Napoleonem Chagnonem, s nímž během následujícího desetiletí vytvořili 39 filmů. Většina z nich pojednávala o venezuelském kmeni Janomamů⁴⁰. Asch a Chagnon se soustředili na produkci krátkých filmů o jednotlivých výsecích kmenového života určených pro vysokoškolské studenty antropologie. Asch tímto navazoval na svou předchozí spolupráci s Johnem Marshalllem, s nímž stříhal sekvenční filmy o Sánech. Snímky o Janomamech však byly mnohem více ovlivněny předchozími etnografickými koncepty Chagnona. *The Feast (Hostina)* (Asch & Chagnon, 1970) je například jedním z mála etnografických filmů přímo odkazujících ke konkrétní antropologické teorii. Chagnon se rozhodl hostinu pořádanou janomamskými indiány z vesnice Patanowa-Teri vysvětlit skrze teorii směny popsané v *Eseji o daru*⁴¹ Marcela Mausse (Mauss, 1999). Kultura Janomamů je v etnografických textech Napoleona Chagnona prezentována jako značně agresivní, kdy obyvatelé jednotlivých vesnic jsou nahlodáni dlouhodobými antagonismy, které občas vyústí ve válku (Asch & Chagnon, 1970). Pravidelné velkolepé hostiny byly jedním z účinných způsobů utužení svazků se sousedy, zavázanými po hostině recipitou ke svým hostitelům. Chagnon, jenž v tomto regionu dlouhá léta žil a pracoval, při rozhovorech o natáčení filmu vždy zdůrazňoval, že se vše dělo naprosto přirozeně a že si domorodci natáčení nevšimli, ačkoli se v některých sekvencích na filmaře nebo antropologa obrací nebo k nim přátelsky hovoří. Asch se snažil dodržet reálnou chronologii událostí, dodržovat Heiderova pravidla (celá těla, celé aktivity) a neodvádět pozornost publika zbytečnými detaily. Jednotlivé verze dokonce konzultoval se svými studenty na katedře antropologie a s ohledem na jejich poznámky se snažil film učinit co nejsrozumitelnější. Výsledná podoba *The Feast* je kombinace zúčastněného pozorování kamery, kterému však

⁴⁰ Janomamové se podobně jako Inuité nebo Sánové stali velmi „fotogenickým“ etnikem, o němž bylo během krátké doby natočeno tolik filmů, že Jean Rouch mohl v roce 1978 uspořádat v Paříži konferenci na téma zobrazování kultury Janomamů ve filmu (Ruby, 2000, str. 120). Zaujali také režiséry hraných filmů. Jmenujme alespoň *The Emerald Forest (Smaragdový les)* (Boorman, 1985) natáčený přímo mezi Janomamy. Snímek o otci pátrajícím po synovi, který kdysi zmizel v pralese, zdůrazňuje protipól civilizované americké rodiny a „přírodních“ nevyzpytatelných kmenů.

⁴¹ Mauss v *Eseji o daru* vyslovuje předpoklad, že žádnou formu směny nelze chápat čistě utilitárně. „*Směna se vyznačuje značnou variabilitou, která se nedá vysvětlit pojmovým aparátem klasické ekonomie, a konkrétní forma obdarování charakterizuje hodnotový systém společnosti a její ekonomickou, náboženskou nebo právní povahu. Směnu samotnou nazýval Mauss totálním sociálním aktem, který skrze individuální zkušenost reflektuje celostní charakter společnosti,*“ (Budil, 2003, str. 173).

předchází sekvence s fotografiemi a komentářem vysvětlujícím divákům, co uvidí. Při dokumentaci kultury Janomamů Asch i Chagnon z valné většiny titulkovali mluvený projev členů tohoto kmene, což byl v té době stále poměrně inovativní přístup. Na rozdíl od dokumentů *direct cinema*, které se zpravidla soustředily na témata své vlastní společnosti, byla skutečnost Janomamů vzdálená, exotická a náročnější na pochopení. Přeložený hlas kmenových příslušníků byl pro porozumění stejně podstatný jako vysvětlující komentář, podtitulky, zmrazené záběry, mapy a tabulky. V často citovaném snímku *The Ax Fight (Boj se sekerou)* (Asch & Chagnon, 1971) je zachycena právě probíhající šarvátka, kterou Asch bezprostředně natočil. Záznam v zásadě spontánní ojedinelé události umožnil tvůrcům po konzultaci s lokálními informátory poznat důležitost jistých přátelských a nepřátelských vazeb mezi sousedícími vesnicemi, o jejichž existenci do té doby neměli tušení. Ve finální podobě filmu je divákovi předloženo pět verzí této události: nekomentovaný původní záznam, dohady, co se stalo, genealogické tabulky, zpomalený záznam. Nakonec divák obeznámený se všemi kontexty může vidět sestřih původního záznamu. Svou strukturou film jakoby potvrzoval, že je „*společensko-vědecké vysvětlení objektivnější než pouhý popis*“ (Renov, 1993, str. 204), tedy že je zapotřebí interpretace znalého průvodce, aby viděné dostalo smysl. Z dnešního pohledu ovšem ve své snaze převést vztahy mezi lidmi na příbuzenské tabulky působí poněkud kostrbatě. Chagnonovo zdůrazňování agrese a napětí v kultuře Janomamů vzbudilo zájem akademické obce, mimo jiné proto, že kmenové války nebyly v soudobých etnografiích často prezentovány. Původní obyvatelé byli vládami prezentováni jako „pacifikovaní“ a otevřeně hovořit o kmenových konfliktech se jevilo politicky nežádoucí (Loizos, 1993, str. 24). Asch si během natáčení vytvořil vlastní, trochu odlišný, pohled na tuto kulturu a podařilo se mu skrze film zdokumentovat i jemnější aspekty společenských vztahů, například intimitu mezi otcem a dětmi v *A Father Washes his Children (Otec koupe své děti)* (Asch & Chagnon, 1974). Asch si byl vědom zkreslení, k němuž dojde při každé interpretaci filmu. Byl proto advokátem vytvoření textových příruček s doplňujícími informacemi o filmu, aby studenti měli k dispozici výukové balíčky obsahující jak audiovizuální, tak textový materiál. Velké množství materiálu je tak v dnešní době možno nahlížet jako metafilmy, jejichž obsah může být znovu interpretován a generovat nové významy (MacDougall, 1998, str. 187). Ve své pozdější tvorbě také kladl důraz na přiznanou participaci filmovaných subjektů. V sérii snímků o jedné z nejznámějších léčitelek na Bali, Jero Tapakano, jsou zachyceny scény, kdy se Jero na kameru vyjadřuje k dříve natočenému materiálu (konkrétně ve snímku *Jero on Jero* (Asch & Connor, 1980). Její komentáře odkrývají i změny, které v jejím životě spolupráce s filmaři způsobila. Trvalý kontakt s informátorem, z něž se stává zároveň přítel, může změnit jak antropologa, tak informátora a neexistuje proti tomu žádná účinná metodologická obrana. Asch o tomto filmu říkal, že „*byl natočen, aby prozkoumal hodnotu ukazování lidem filmy o nich samých; abych splnil slib, že budu natočený materiál ukazovat svým aktérům,*“ (Asch in: Loizos, 1993, str. 40).

4.5.3 Posílení hlasu menšinových kultur v etnografickém filmu

Ústřední otázkou dokumentárního (a v kontextu této práce i v případě etnografického) filmu je, slovy Bila Nicholse: „vyřešit, co s lidmi,“ (Nichols, 2010, str. 63). V 70. letech 20. století manželská dvojice antropologů a filmařů Davida a Judith MacDougallových začala ve svých filmech usilovat o důsledné propojení tichého pozorování s více akčním stylem zúčastněného pozorování, jehož součástí byla i pečlivá konzultace natočeného materiálu a jeho definitivní podoby s aktéry filmu. Před natáčením všech svých snímků se snažili vždy prostudovat dostupnou literaturu, naučit se tamní jazyk a strávit minimálně několik měsíců před samotným natáčením v terénu, aby měli příležitost navázat hlubší vztah se subjekty snímku. Tvůrci se navíc sami objevují před kamerou, ukazují své obydlí v terénu a hlavně s diváky sdílí své interakce se subjekty. Kromě otitulkovaných záznamů běžných rozhovorů mezi místními se ve filmech MacDougallových⁴² objevují i debaty vyvolané režiséry na dané téma, nebo rozhovory režisérů a místních, přičemž se nejedná o rozhovor typu odpověď - otázka, ale o skutečnou diskusi v duchu experimentů Jeana Rouché.

MacDougall tento styl natáčení nazval „zúčastněné natáčení“ (participatory cinema), jež zahrnuje jednak zúčastněné pozorování antropologa, jednak aktivní účast natáčených lidí na tvorbě filmu. V pojmu byla implicitně obsažena i politická uvědomělost a hluboký zájem o osud filmované kultury. Kombinace antropolog – filmař je zde obohacena o třetí komponentu aktivisty a etnografické filmy už nemají sloužit pouze zájmům společenských vědců nebo publika, ale měly by prosazovat i zájmy dané kultury. Byl to právě hlas neprivilegovaných etnik či kultur, jež jsou na okraji zájmu „centra“, který se stal klíčovým tématem mnoha etnografických filmů od období dekolonizace do dnešní doby. MacDougall později svůj koncept *participatory cinema* revidoval a částečně jej nahradil konceptem „intertextuální kinematografie“ (MacDougall, 1998, str. 149), kde se setkávají dvě kultury – dva texty a výsledkem je určitý kulturní dokument. V tomto dokumentu se setkává „já“ s „druhým“ a individuální zkušenost přepokládá pluralitu subjektivit v nás i druhých, aniž by narušovaly osobitost, ale spíše ji obohacovaly (Taylor, 1998, str. 11).

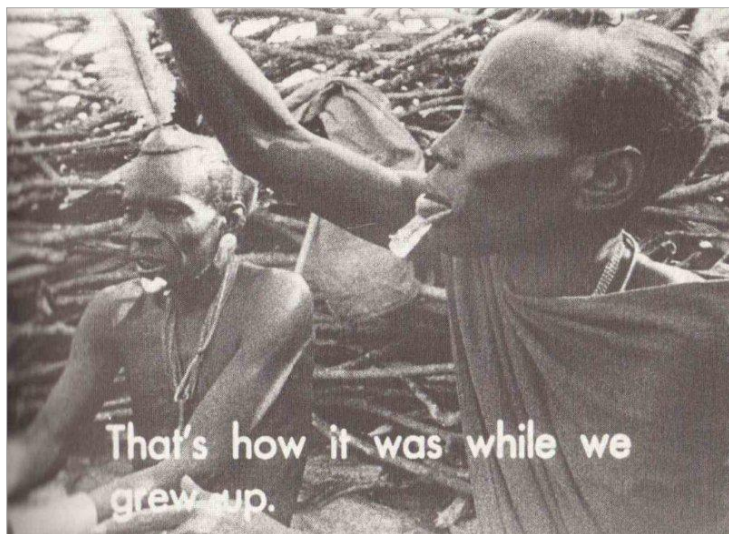
Etnografický film (v tom nejširším slova smyslu) je záznamem jedné kultury/společnosti pro druhou. Takovýto záznam, promítaný vně původního kontextu, je i interpretací a tyto interpretace „druhých“ po desetiletí jako „soukromé deníky“ cirkulovaly uvnitř jedné společnosti (MacDougall, 1998, str. 149). V současnosti však díky distribučním technologiím dosahují i kultury, o nichž vypráví. MacDougall proto apeluje na větší uvědomělost etnografických filmařů, kteří by měli brát zřetel na širší skupinu diváků a také divákům, subjektům i sobě přiznat svůj záměr a historicko-

⁴² Například *To Live With Herds: A Dry Season among the Jie* (Žít se stády: období sucha u Jieů) (MacDougall & MacDougall., 1974), *Lorang's Way* (Lorangova cesta) (MacDougall & MacDougall., 1980), *The Wedding Camels* (Svatební velbloudi) (MacDougall & MacDougall, 1980), *A Wife among Wives* (Manželka mezi manželkami) (MacDougall & MacDougall, 1982).

kulturní východiska (ibid). Takovéto vizuální perspektivy mohou odhalit hranice mezi kulturními skupinami a zároveň skrze natáčení a distribuci filmu tyto hranice překročit. Film (video, digitální záznam) se tak skutečně stává typem kulturního kontaktu přinášejícím informace, kulturní výměnu a v některých případech i změnu.

V roce 1971 dokončili MacDougallovi natáčení filmu *To Live with Herds: A Dry Season among the Jie* (*Žít se stády: období sucha u Jieů*) (MacDougall & MacDougall, 1974) o kočovných pastevcích kmene Jie žijících na území severovýchodní Ugandy. V době natáčení filmu čelili Jiové silnému asimilačnímu tlaku ze strany vlády, jehož cílem bylo přinutit je žít usedlým způsobem života, platit daně a posílat děti do školy. Obdobnému tlaku čelily kočovné kmeny v mnoha nově vzniklých afrických státech, které v kočovných pastevcích a nomádech často viděly překážku v budování jednotného národního uvědomění (Grimshaw, 2001, str. 124-125). MacDougallovi cítili potřebu prozkoumat pomocí filmu život těchto pastevců žijících zdánlivě na okraji civilizace v kontextu aktuálních politických a ekonomických změn přicházejících z pomyslného centra. Formálně je film rozdělen do pěti částí, z nichž každá by mohla tvořit samostatný celek, ale zároveň se jejich tematické a časové roviny prolínají v dynamické sérii vzájemných vztahů asociací a kontrastů. Film byl natočen téměř bez komentáře a mluvený projev domorodých obyvatel byl otitulkován (viz obr. 4.21). Doplnující vysvětlování bylo zprostředkováno v podobě psaného textu mezi jednotlivými záběry nebo sekvencemi, případně bylo zprostředkováno přímo aktérem filmu. Dokument se odehrává v období sucha, kdy muži odešli s dobyt看 hledat pastviny a v táboře zůstali pouze starci, ženy a děti. Na začátku filmu divákům vysvětluje stařešina vesnice geografické zasazení území svého kmene, kde jsou jeho posvátná místa a kde už žijí jiné kmeny. Tímto je hned v úvodu divákovi zprostředkována jakási mentální mapa území očima domorodce. Ve většině etnografických filmů do té doby byl prvek nahlížení na geografické území z perspektivy jeho duchovního významu pro domorodé obyvatelstvo značně podceňen a MacDougallovi tak inspirovali novou generaci dokumentaristů. Snímek *To Live with Herds* představoval mezník pro budoucí etnografické filmy. Nezávisel na autoritě antropologa, neměl tendenci příběh generalizovat a vyvozovat z něj závěry aplikovatelné na jiné kontexty. Využití vysvětlujících mezititulků dodalo filmu pravidelný rytmus a strukturu. Snímek poskytl cenný vhled do života pastevců v čerstvě dekolonizovaném státě, který zároveň sám bojuje o svou národní identitu a jednotu. Několikrát ve filmu nepřímou zaznělo, že státem plánové sociální změny znamenají pro život Jiů spíše obtíže. Ostatně snahu asimilovat nomádské a pastevecké kmeny do usedlé většinové společnosti mělo množství dalších afrických států, ovšem toto snažení zpravidla vedlo k rozporuplným výsledkům. Jiové ve snímku symbolizují neměnnost ve světě plném transformací a neměnnost a transformace jsou dva protipóly, jež v různých obměnách tvoří dynamiku děje. Tato intelektuální konstrukce trochu ubírá na kvalitě filmu, neboť při pozorném sledování je možné si všimnout, jak přes

veškerou snahu o zprostředkování rovnocenného interkulturního setkání se režiséři nakonec znovu obrací k abstraktním principům svého intelektuálního kulturního dědictví.



Obr. 4.21 „To Live with Herds: A Dry Season among the Jie“. Judith MacDougall, David MacDougall. 1974.

David MacDougall ve svých teoretických textech popisuje film jako způsob sdílení světa, v němž jsou zahrnuti diváci, tvůrci i subjekty. Natáčení filmu je pak proces, v němž by zkušenost měla převážet nad vysvětlováním, a sdělení jsou implicitní spíše než explicitní. Film je na rozdíl od textu indexikálně spjatý s tím, co nebo koho reprezentuje (Taylor, 1998, str. 11). Z toho důvodu nemůže nikdy dosáhnout takové roviny zevšeobecnění a abstrakce jako text. Psaný etnografický popis zevšeobecní v několika odstavcích desítky odpozorovaných podob jedné interakce, film však zpravidla ukáže jen jednu, která pak musí reprezentovat všechny. Lze si samozřejmě pomoci střihem, případně rekonstrukcí, v rámci které se daná událost zahraje, aby byla co nejtypičtější. MacDougall však vidí potenciál etnografického filmu právě v zachování lidského rozměru filmované skutečnosti. Postavení kamery by nemělo překračovat omezení lidského zraku a perspektivu, samotné lidské tělesnosti (MacDougall, 1998, str. 111). Za používáním kamery viděl, podobně jako Susan Sontag nebo Vilém Flusser u fotografie, i problematickou otázku moci. Kamera, která může být kdekoli přítomná, případně i na více místech najednou, přestává být lidská. Mnozí etnografičtí filmaři mají podle MacDougalla rovněž tendenci předstírat divákovi, že žádná kamera není a že se skrze ni ani nikdo nedívá a nezaznamenává život jiné kultury. Takové filmy jsou ve své podstatě lži. MacDougall se proto rozhodl kameru přiznat, zlidštit a tento styl natáčení začal označovat jako „neprivilegovaný styl kamery“ (*underprivileged camera style*) (ibid). Tento styl přiznával přítomnost režiséra i to, že film je také odrazem jeho vnímání a možných subjektivních interpretací. Zároveň se snažil umísťovat kameru do pozic, v nichž by mohlo

fungovat i lidské oko⁴³. Práce s filmovým materiálem, jež se vyhýbá psychologické stříhové montáži, tedy metodě snažící se nasměrovat pozornost diváka na určitý výsek nebo interpretaci skutečnosti, ponechává událostem mnohovýznamovost. André Bazin to nazýval „technickým realismem“, kdy se díky dlouhým záběrům události mohou ve filmu rozvinout ve svém přirozeném sledu a divák získává jistou interpretační autonomii (Bazin in: Taylor, 1996, str. 75). Filmy natočené v observačním modu jsou tudíž méně autoritativní jak vůči divákovi, tak vůči subjektům. Jsou sice stále „reduktivní, ale sledování takových filmů je poněkud nesouvislejší aktivitou než sledování jiných typů dokumentárních filmů...v tomto ohledu posilují jak roli subjektů, tak diváka: subjekt není znetvořen montáží a divák si vytváří význam nebo odchází s pocity a dojmy odlišnými od těch režisérových. To neznamená, že observační filmy dovolují zcela alternativní nebo nahodilé „čtení“, jelikož možná neexistuje žádné správné „psaní“, které by stálo v protikladu. Metafora čtení/psaní se svými konotacemi vědecké rétoriky a dešifrování je nevhodná. Jisté je, že observační filmy jsou otevřené v tom ohledu, že dovolují mnohonásobné sledování.“ (Taylor, 1996, str. 69)

Čistě observační přístup jistě není odpovědí na všechny problémy audiovizuální reprezentace původních kultur. Je to však přístup umožňující divákovi vlastní interpretaci viděného. Snímky v pozorovacím stylu tvoří podstatnou část současné dokumentární i vizuálně antropologické produkce. Observační styl se svými kořeny v *cinéma vérité* a *direct cinema* se k „druhému“, ať už je subjektem kmenový náčelník ve filmových etnografiích MacDougalla nebo postsovětský důchodce v dokumentárních filmech Sergeje Dvortsevoje, staví s větší otevřeností, než tomu bylo u cestopisných nebo raných etnografických filmů, kdy měl druhý plnit jakousi předem danou roli. „Druhý“ působí komplexněji, zároveň také méně uchopitelně. Takové snímky jsou však stále jen „naším“ svědectvím o těch „druhých“⁴⁴.

⁴³ V tomto duchu jsou natočené i filmy z pentalogie *Doon School Chronicles (Kronika doonské školy)* (MacDougall, 2000-2004) o prestižní vzdělávací instituci založené s cílem vychovat budoucí indické intelektuální a politické elity. Snímek *Gandhi's Children (Gándhího děti)* (MacDougall, 2008) o obtížné činnosti domu pro sirotky a oběti dětské práce využívá dlouhých nekomentovaných záběrů a dává tak divákovi možnost ponořit se do fyzického světa „druhých“.

⁴⁴ Specifickým formátem participačního dokumentu je etnobiografie. Etnobiografie usiluje o portréty jednotlivců s psychologickou a historickou hloubkou. Etnobiografie je v podstatě obdoba časosběrného dokumentu, kdy jsou postavy sledovány po dlouhé období, během něž se obvykle vytvoří i specifická vazba mezi subjektem a režisérem. Etnobiografie ve své tvorbě používal argentinský filmař Jorge Prelorán. Portrétoval zejména marginalizované venkovany ve své rodné zemi. Prelorán se vydával na dlouhé cesty a zaznamenával na zvukový pás vzpomínky a reflexe o životě svých subjektů. Posléze se do těch samých míst vracel, aby natočil film složený z krátkých fragmentů, jež byly posléze doplněny staršími nahrávkami. Tímto stylem vznikly například filmy *Hermógenes Cayo* (Prelorán, 1970) a *Los Hijos de Zerda (Zerdiny děti)* (Prelorán, 1974).

4.5.4 Populárně-vědecká filmová produkce

Od 80. let 20. století se vedle reportáží a cestopisných formátů silně prosazoval observační styl natáčení. Velmi často byla používána metoda *zúčastněného natáčení* navazující na Jeana Roucha a Davida MacDougalla. Vzhledem k sílicímu důrazu na dialogy a konverzaci se v etnografických filmech začal také prosazovat žánr filmového interview, jenž má ovšem mnoho společného s participačním stylem natáčení. Žánr interview se zrodil z žurnalistiky a stal se od 60. let klíčovým elementem publicistických pořadů v televizi a televizní dokumentaristice (Barnouw, 1993, str. 262). Místy až nadměrné využívání interview v dokumentárních filmech vedlo ke vzniku trefného anglického termínu *talking heads* (mluvící hlavy). Navzdory jisté monotónnosti a vizuální omezenosti má přítomnost mluvících hlav na plátně nebo obrazovce na většinu lidí velký efekt, protože jim to evokuje dialogické situace z každodenního života (Winston, 1995). Interview je však nejen nástrojem pro zachycení zvěsti nebo sebeodhalení, je také nástrojem pro dezinformaci, neboť prezentuje pouze limitovanou perspektivu a nevyrovnanou směs objektivní a sebe prezentace. Na interview jsou postaveny například filmy britské antropoložky Melisy Llewelyn-Daviesové o masajských ženách *The Women's Olamal* (*Ženský rituál plodnosti*) (Llewelyn-Davies, 1984) a *Memories and Dreams* (*Vzpomínky a sny*) (Llewelyn-Davies, 1993). Llewelyn-Davies si byla dobře vědomá, že pro etnografický film, který chtě nechtě vždy v podtextu vydává jednotlivce za odraz celku kultury, je vhodnější, když obsahuje rozhovory s více lidmi, což zajistí jednak komplexnější obrázek, jednak i možnost ověření výpovědí.

Velkou roli v produkci etnografických filmů sehrál rozvoj videa a později digitálních technologií, které v současnosti až na výjimky nahrazují klasický 16mm a 35mm film. Pro řadu zejména nezávislých filmařů video představovalo osvobozující možnost levnějšího (levný materiál), snadnějšího (lehčí kamery) a v případě potřeby i delšího natáčení v terénu. Televize také představovala hlavní distribuční kanál pro filmy s etnografickou tematikou určené pro širší publikum. Existovaly ovšem i pořady, které se pokoušely skloubit vědecké informace s kýženým televizním formátem, například pořady britské veřejnoprávní televize BBC *Worlds Apart* (*Vzdálené světy*) (BBC2, 1982-1983) nebo cyklus *Disappearing Worlds* (*Mizějící světy*) (Granada TV, 1970-1977) soukromé britské televize Granada. V rámci tohoto cyklu spolupracovali profesionální filmaři s antropology s cílem zaznamenat stav původních kultur na různých místech světa. Snímky byly obvykle silně ovlivněné záchranným antropologickým modelem, nicméně je na nich patrná snaha o komplexní přístup k zobrazovanému. Ve snímku *The Mursi* (*Mursiové*) (Turton, Woodhead, & Hendrie, 1974) je na jednu stranu citlivě ilustrován politický systém Mursiů, na druhou stranu je divákova pozornost usměrňována komentářem antropologa upozorňujícím na odlišné aspekty mursijského a britského sociopolitického uspořádání. Právě odlišnost – nikoli však v negativním slova smyslu – je v tomto snímku jednou z hlavních

charakteristik „druhého“. Etnograficky laděné dokumenty začal v 90. letech ve větší míře produkovat i německo-francouzský kanál ARTE. Televizní dokumenty obecně, včetně těch s etnografickou tematikou, inklinují více k používání komentáře, případně k dabování mluveného projevu aktérů, než k divácky náročnější metodě využívání titulků a mezititulků.

4.6 Reflexivní etnografické filmy

Reakcí na postupující globalizaci a posílení hlasu menšin a domorodých skupin v mediálním prostoru byla i rozsáhlá kritika antropologického přístupu k „druhému“ a kulturní interpretaci. Na poli etnografického filmu (a vizuality obecně) se jevilo jako zásadní relativizovat dosavadní vztah mezi režisérem/antropologem a subjektem a zamyslet se nad samotnou konstrukcí vizuálních záznamů a způsoby, jakými se šíří. Obdobné impulzy přicházely i ze strany autorů hraných a dokumentárních snímků. Americký filmový teoretik Bill Nichols proud vizuálního ztvárnění světa charakteristický zvýšenou mírou reflexivity ohledně procesu tvorby a vztahu ke světu nazývá „*reflexivním mode*m“ (Nichols, 2010, str. 209). Autoři takovýchto snímků se diváky snaží vybídnout k úvahám, jak audiovizuální záznamy mohou vést k určitému pohledu na svět nebo jisté názory významně podpořit na úkor jiných. Skrze formální postupy nebo komentář nastolují zcizovací efekt, jenž diváka znejišťuje a vybízí k úvahám o sledovaném z hlediska formálního zpracování i politického významu (ibid). Ve smyslu formální strategie nám například zcizení známých postupů (rozpor mezi narativem a obrazem, nečekané střihy) připomene, že dokumentární a etnografická tvorba přes svůj potenciál objektivního záznamu stále zůstává filmovým žánrem, jehož tvrzení o světě je potřeba přijímat stejně kriticky, jako přijímáme novely nebo hrané filmy. Politické zcizení může proběhnout například záměnou tradičních rolí, kdy je režisérova/antropologova autorita zpochybněna jeho vlastní výpovědí nebo reakcemi subjektů, případně je zpochybňována motivace a autorita západního pohledu na svět „druhých“. Politická reflexe tak připomíná, že společnost funguje v souladu s leckdy nevědomě přijímanými konvencemi a kódy. „*Prostřednictvím reflexivity si uvědomujeme svá očekávání, ať už formální nebo společenské struktury... Politicky reflexivní dokumenty poukazují na nás jako na diváky a sociální herce, nikoli na filmy, jsou hybnou silou, která dokáže překlenout propast mezi tím, co bylo a tím, co existuje, a novými formami, jež ze stávajícího můžeme vytvořit*“ (Nichols, 2010, str. 125).

Reflexivní filmy o jiných kulturách daleko otevřeněji přiznávají, že vypovídají mnohé o kultuře a osobnosti autora anebo jeho publika. Více než o těch „druhých“ se dozvídáme o nás samých a o tom, jakým způsobem náš pohled na „druhého“ a jeho následnou interpretaci konstruuje. Reflexivní etnografické filmy se také často vracejí k raným etnografickým fotografiím a filmovým

sekvencím (z přelomu 19. a 20. století), které zasazují do nových kontextů. Tyto archivní materiály pak často neslouží k ilustraci kulturních praktik „druhých“ jako spíše k ilustraci způsobu, jakým byly nebo jsou tyto praktiky nahlíženy „námi“. Reflexivní filmy s etnografickou tematikou jsou produkovány jak antropology (Stéphane Breton, Lucien Taylor), tak profesionálními filmaři (Vincent Monnikendam) a umělci se zájmem o mezikulturní dialog (Marlon Fuentes, Trinh T. Minh-ha). Věnuji tomuto druhu filmů poněkud delší analýzu, neboť záměrně narušují významy „starých textů“ a zároveň ukazují, že filmy s etnografickou tematikou mohou mít výrazný umělecký přesah.

4.6.1 Využití filmového archivu k rekonstrukci minulosti

Globální a mediální propojení světa přineslo zvýšenou a zrychlenou cirkulaci informací z celého světa, exotické se stalo dostupným a v určitém ohledu i bližším. Tato situace podpořila diskuse o subjektivním vnímání měnícího se světa jednotlivcem. Někteří historikové, antropologové jakož i umělci a diváci začali obracet svůj zájem k soukromým dějinám, autobiografickým filmům, rodinným archivům a amatérským domácím filmům. Nezpracované archivní materiály a soukromé filmové a video záznamy (v angličtině označované jako *found footage*) tvoří podstatnou část dokumentaristické tvorby mnoha autorů, kteří se věnují tzv. malým dějinám, přibližujícím intimní sféru jedinců na pozadí „velkých“ dějinných událostí⁴⁵.

Jedním z vůbec prvních snímků založených na archívech a střihu byl ruský film *Pád dynastie Romanovců* z roku 1927 (Šubová, 1927). Mapování soukromých (nebo „malých“) dějin, jakož i kulturologické a antropologické texty a filmová tvorba obecně, významně souvisí s potřebou uchování prchavých událostí, mizejících zvyků, měnících se kultur. Jedná se o vytvoření alternativní paměti, přičemž paměť samotná je těžko uchopitelný komplexní fenomén, kde se subjektivní od objektivního těžko odděluje. „*Obrazy jsou dvojí povahy: „soukromé“ (rodinné fotografie) a „veřejné“ (filmy, fotografie v tisku, výtvarné umění). Všechny jsou uchovány v paměti a postupně je soukromé a veřejné stále méně čitelně oddělené, než si běžně uvědomujeme. Vzpomínky jsou čistě individuální, ale jejich asociace dalece překračují sféru osobního. Prerůstají v širokou síť názorů, pramenících z promísení osobního s rodinným, kulturním, ekonomickým, společenským a historickým. Práce paměti umožňuje zkoumat vazby mezi „veřejnými“ historickými událostmi, strukturami vnímání, rodinnými dramaty, třídními vztahy, národní identitou a genderem a mezi „osobní“ pamětí. Vnější a vnitřní historie, společenská i osobní, historická a psychická,*

⁴⁵ Díla Pétera Forgácsa (např. *Dunajský exodus*; Forgács, 1998), Gustava Deutsche (např. *Kino, zrcadlo světa*; Deutsch, 2005) nebo Jana Šikla (osmidílný dokumentární cyklus *Soukromé století*; Šíkl, 2005-2010) originálním způsobem zprostředkovávají historické události skrze soukromé, často rodinné, filmy nebo archivní záběry původně určené k promítání.

splývají; a síť vzájemných vztahů, která je svazuje dohromady, se zviditelňuje,“ (Kuhn in: Petrář, 2011, str. 222) .

4.6.1.1 Bontocký chvalo zpěv a iluze paměti

Inovativním způsobem pracuje s archívem například režisér a vizuální umělec filipínského původu Marlon Fuentes. Jeho mnohohrstevnatý snímek *Bontoc Eulogy (Bontocký chvalo zpěv)* (Fuentes, 1996) zachycuje filmaře, který přemítá nad svou kulturní identitou Filipince žijícího v USA skrze příběh svého dědečka, jenž byl součástí světové výstavy v St. Louis v roce 1904. Hned úvodní sekvence odkazuje k dědictví raných milníků etnografického filmu. Režisér v ní sedí u gramofonu a pouští desku. Evokuje tak slavnou scénu z *Nanuka*, v níž Nanuk předstírá, že neví, k čemu slouží gramofonová deska a zkouší do ní kousnout. Fuentes nechává scénu s gramofonem opakovat třikrát za sebou, přičemž pokaždé se ozývají jiné zvuky (domorodá hudba z Filipín v kombinaci s domorodými hlasy). Tato sekvence (viz obr. 4.22) hned od začátku nutí diváka přemýšlet o významu prezentovaného etnografického obsahu. Je zároveň i podvratným komentářem o kulturní paměti, jež má v tomto ohledu velice blízko k filmové fikci. Po tomto úvodu nás režisér seznamuje se svou situací umělce s dvěma domovy. Fuentes před více než dvaceti lety opustil rodnou Manilu a od té doby se do své země nevrátil, jeho děti vyrostly v Americe a nemusí na rozdíl od svého otce: „zapomínat na to, co nikdy nevěděli“ (Fuentes, 1996). Film je reflexí o povaze paměti a její prolínání se s imaginací. Režisérův monolog o povaze zapomínání i vzpomínání, během nějž se realita mísí s domněnkami, představami a tužbami, je provázen záběry hrajících si dětí a archivními záběry filipínských domorodců. Paměť tu představuje pojítka s minulostí, bez níž nelze zcela pochopit přítomnost: „*abychom přežili, musíme si pamatovat,*“ (Fuentes, 1996), ale která je zároveň zneklidňující až bolestná. Záběry starých etnografických filmů v tomto kontextu umožňují „rozpomínání“ na igorotskou kulturu na přelomu 19. a 20. století. Režisérův dědeček Markod byl v té době údajně ctěný náčelník a lovec, dokud spolu s více než tisícovkou filipínských domorodců nesvolil k performanci na výstavě v St. Louis. Tato zkušenost je zprostředkována opět filmovým archívem a fiktivním narativem o subjektivních zážitcích a dojmech vystavovaných Igorotů. Fuentes využívá v dokumentárním filmu fiktivní prvky, divák si není jistý, kde končí pravda a začíná fantazie a tento ambivalentní pocit se přenesl i na sledování archivních materiálů. Lze je vůbec ještě chápat jako historické dokumenty? Ústředním tématem filmu se tak stává otázka, jak může být chápání kulturní identity utvářeno rekonstrukcí obrazů minulosti (Rony, 2003, str. 143). Připomíná tak úvahy Stuarta Halla o nemožnosti jakéhokoli návratu do minulosti, který by nebyl vyjádřen prostřednictvím přítomnosti (Hall in: Rony, 2003, str. 143). Využití komentáře opět asociuje tradici etnografických filmů, kdy hlas shůry vysvětluje, co zrovna sledujeme, případně co si postavy myslí. Fuentes však využívá komentář v první osobě, aby dal hlas Markodovi. Sugestivní výpověď o strádání, stesku po domově, několika pokusech o útěk a konečném nevysvětleném zmizení Markoda má za cíl oživit domorodý pohled a poskytnout jakousi alternativní historii

tohoto specifického koloniálního setkání. Jednou z vrstev snímku je pak pátrání po Markodově těle v muzejních depozitářích. Podle dochovaných zpráv tři Filipínci na výstavě v St. Louis zemřeli, jejich těla zůstala konzervována ve Smithsonian Institution ve Washingtonu DC. Filmařovy návštěvy muzea jsou protipólem ožívování paměti, jeho pohled se zde už setkává jen se smrtí v podobě kosterních ostatků a odosobněných mrtvých lidí/předmětů ve vitrínách. Kulturní odlišnost a osobitost zde střídá anonymita a typičnost sloužící jako důkaz kulturních determinací.

Závěr filmu nám v krátkém textu odhaluje, že celý „osobní“ příběh byl smyšlenou syntézou několika různých událostí. Toto finální zcizení jakoby bylo vyvrcholením celé série téměř brechtovských přerušení, které v podobě ironie, prostřihů a kolísání mezi iluzí a fikcí komplikují jinak silně přítomnou etnografickou a historickou nostalgii. *Bontoc Eulogy* zpochybňuje starou tradici etnografických podíváných, v nichž domorodí lidé jsou vystaveni a metaforicky i doslovně rozpitváni. Fuentes se snaží odolat vizuální posedlosti domorodým tělem tím, že naslouchá nebo si představuje hlas jindy mlčícího domorodého člověka. Zároveň ve filmu sám vystupuje a stává se tak pozorujícím i pozorovaným (Rony, 2003, str. 144). Část archivních materiálů produkovala původně filmová společnost Biograph jako reportáž s asijské části výstavy v St. Louis nazvané *Asia in America* (Griffiths, 2002, str. 326). Samotná výstava obsahovala řadu kulturních zjednodušení, které jsou ostatně běžné dodnes. Fuentes však záznamy využil nejen k ilustraci amerického pohledu na Asii, ale i k rekonstrukci vzpomínek účastníků igorotské exhibice. Úloha etnografického filmového archivu jako depozitáře objektivních kulturních poznatků se tak znovu ukazuje jako příliš naivní představa, neschopná postihnout všechny faktory ovlivňující filmovou produkci a distribuci. Johannes Fabian v rámci své kritiky antropologie podotýká, že archívy (nejen vizuální) nejsou nikdy pouhé nevinné depozitáře, nýbrž „*instituce umožňující cirkulaci informací*“ (Fabian, 2002, str. 92). Fabian považuje antropologii za disciplínu úzce spjatou s politickou mocí, tudíž i informace šířené antropologickým archívem mohou odrážet nějaké mocenské záměry. Zároveň uchovaná data vytváří pojítka s minulostí, jež může významně přispět k reflexivitě a odstupu. Tento odstup nemusí nutně znamenat ještě větší objektifikaci „druhého,“ jenž se zasazením do minulosti stává věcí nebo abstraktní ideou. Naopak: „*etnografická minulost se může stát nejživější součástí naší současné existence. Lidé, události, hádanky a objevy zažité v terénu po mnoho let zaměstnávají naši (etnografovu – pozn. autora) mysl a fantazii. Pravděpodobně tomu tak je nejen proto, že etnografická práce nás stále obrací k minulosti; spíše je tomu proto, že naše minulost je v nás přítomna jako projekt, tudíž jako naše budoucnost. Minulé etnografie jsou stejně tak součástí současného antropologického diskurzu, jako se stávají jeho budoucností,*“ (Fabian, 2002, str. 93). Minulost samotná je v jednotlivých případech spjata s osobními zkušenostmi etnografa; zážitky z terénu mohou způsobit dlouho trvající nostalgii, brilantně prezentovanou například v *Smutné tropy* (Lévi-Strauss, 2001).

Podle Fabiana je nutné vedle analýzy minulých dat zavést i metodickou kritickou reflexi autobiografického charakteru antropologického poznání (Fabian, 2002, str. 95). *Bontoc Eulogy* jakožto fiktivní autoetnografie takovouto reflexi poskytuje alespoň v rovině uměleckého díla.



Obr. 4.22 „Bontoc Eulogy“. Marlon Fuentes. 1996.

4.6.1.2 Oživení filmového archívu v *Mother Dao the Turtlelike*

Na využití archivního filmového materiálu je postaven i snímek *Mother Dao the Turtlelike* (*Želví matka Dao*) (Monnikendam, 1995) nizozemského režiséra Vincenta Monnikendama. Ačkoli film není – podobně jako *Bontoc Eulogy* – natočen pro vědecké účely, jeho kreativní využití raných etnografických filmů vytváří subtilní komentář k holandské koloniální minulosti, který je do širších úvah o kultuře a vizualitě nutno zahrnout. Monnikendam několik let procházel a stříhal 35mm filmové záznamy natočené pro holandskou koloniální správu ostrova Sumatry mezi lety 1912 a 1933. Némé scény bez komentáře, doprovázené pouze místy úryvky poezie a písní, venkovními ruchy, hlasy nebo pouhým dechem a šuměním filmového pásu, se snaží ukázat vztahy mezi domorodým obyvatelstvem a holandskou koloniální správou (viz obr. 4.23). Vysvětlující hlas autora jakož i jeho přítomnost před kamerou jsou zcela potlačeny, není zde ani žádná mapa a psané informace o natáčeném etniku, které by přesně určily místo a dobu natáčení. A nejsou tu vlastně ani žádné záběry natočené přímo autorem. Dynamika filmu spočívá ve střihu, výběru pořadí scén a práci se zvukem, které dohromady vytváří až snovou atmosféru. Záběry domorodých náboženských ceremonií a každodenních aktivit střídají sekvence kontaktu mezi domorodci a koloniálními úředníky ve školách, nemocnicích a továrnách, jakož i záběry volnočasových aktivit holandských osadníků. Logika řazení není na první pohled zřetelná, přesto je velmi přesvědčivá, a dodává filmu až bolestně přízračnou snovou kvalitu, již Roland Barthes přisuzoval fotografii (Barthes, 1994). Síla obrazů a střihu způsobuje, že ač divák nezná původ filmového materiálu,

nepochybuje o tom, že „*toto bylo*“ (ibid). Editací archivního filmového pásu vzniká zároveň zcela nový obsah. Jak dodává filmový teoretik William C. Wees, původní cestopisný nebo koloniální dokument v novém kontextu lépe odhaluje skryté ideologické významy: „*At' prezentujeme archivní nezpracovaný filmový materiál v původní formě nebo nových podobách, vždy lze poznat, že jde o recyklované obrazy, a díky této sebe-referenci nás takový materiál vyzývá k analytičtějšímu čtení (jež nemusí nutně vylučovat estetické ocenění) než se filmovému materiálu dostalo původně,*“ (Wees, 1993, str. 54-55). Monnikendamův film takto v nalezeném materiálu nečekaně odhaluje rozporuplný dopad koloniální přítomnosti na život místních obyvatel. Rozporuplnost je obsažena i v sekvenci z nemocnice, kde vidíme děti postižené neštovicemi a leprou ošetřované holandským zdravotnickým personálem. Prostě natočený záběr dává v prvním plánu vyniknout katastrofálnímu stavu pacientů, v druhém plánu jakoby se tu odhalovala nějaká hlubší rovina smrti a mizení reprezentovaná zástupem nemocných místních, mezi nimiž tu a tam stojí lékaři a sestry zahalení od hlavy až k patě v bílých pláštích a rouškách. Všichni působí jako přízraky, které nás pronásledují z minulosti; koloniální setkání zde, podobně jako v raných etnografických fotografiích, provází smrt. Minulost již není ani nostalgická ani pitoreskní, na moment zažíváme pohled „druhého“ a snad i punctum vyhrazené fotografiím.



Obr. 4.23 „Mother Dao the Turtlelike“. Vincent Monnikendam. 1995.

James Clifford v rámci reflexivního proudu antropologie navrhuje znovu využívat surrealistických technik v psané etnografii, aby vynikla konstruovanost textu (Clifford, 1981, str. 540).

Konstruovanost textu mohou odhalit právě nahodilé události natočené bez zjevného záměru. Nezpracovaný archivní materiál je na takové nahodilosti obzvláště bohatý. V *Mother Dao the Turtlelike* tak například vidíme antropology/úředníky, jak instruují domorodce před natáčením oficiálního záběru, nebo vidíme stejnou scénu třikrát či čtyřikrát nasnímanou dokud neodpovídá představě autora. Někdy jde o pouhý nečekaný pohled do kamery či zaškokbrtnutí, které naruší

plynulost filmové performance. Do filmového záznamu tak vstupuje autenticita, díky níž film může rozšířit možnosti „*antropologie jako vědecké disciplíny, která je schopna registrovat i jevy, které by jinak neprošly sítím racionálně kontrolované vědecké práce,*“ (Petráň, 2011, str. 223). Dílo jako *Mother Dao the Turtlelike* tak, ač vytvořené mimo vědeckou obec a samo konstruované skrze střih a zvuk, může k antropologické znalosti přispět svou reflexí rané etnografické vizuality a implicitní úvahou o významu minulosti pro současnost.

4.6.2 Autoetnografie a autoterapie na příkladu tvorby Stéphana Bretona

Z hlediska mnohohlasnosti a proměny vztahu mezi pozorujícím a pozorovaným jsou důležité i snímky otevřeně vyjadřující zkušenosti filmaře/vědce v terénu. Vnitřní hlas pozorujícího nám totiž odhaluje zcela novou rovinu vztahů mezi jednotlivými subjekty. Francouzský antropolog a světově uznávaný dokumentarista Stéphane Breton po mnoho let zkoumal kmenovou kulturu v oblasti Irian Jaya na Papui Nové Guineji. Ve svých psaných textech se soustředí na kmenové rituální a ekonomické transakce, jeho filmům však zcela dominuje téma identity antropologa v terénu, v kultuře „druhých“, kterou chce pochopit, ale nemůže se do ní jednoduše včlenit. Jeho dokument *Eux et moi (Oni a já)* (Breton, 2001) převrací zažitý postup etnografických filmů, aby ukázal, jak svého pozorovatele vidí natáčené subjekty. V tomto snímku je totiž antropolog/filmař evidentně stejně exotický pro své subjekty, jako oni jsou pro něj. *Eux et moi* není pokusem o vizuální etnografii, ačkoli samozřejmě mnohé o místní kultuře vypovídá: sledujeme spoře oděné domorodce, jak bosí obdělávají zahrady ukryté v tropickém lese, pochopíme význam prasat pro obživu a mušlí pro sociální interakce. Nejvíce prostoru však tento dokument věnuje vývoji mezikulturní komunikace mezi filmařem a subjekty, která je pro obě strany místy frustrující, místy úsměvná. Breton během svého pobytu v terénu začíná chápat, že nepronikne zcela ke svým subjektům, když se bude snažit být nenápadným pozorovatelem. Jeho přítomnost v komunitě je umělá, jeho výbava a relativní bohatství vzbuzují u místních odstup a zájem zároveň. Breton otevřeně ukazuje dohady s domorodci, nedorozumění i podvody, se kterými se setkává a vlastní stud, že si v určitém ohledu musí komunitu kupovat penězi a moderními věcmi. „Oni“ naopak směnu pokládají za podmínku plného přijetí cizince mezi sebe (viz obr. 4.24 a 4.25). Přes svou nechť figurovat jako zásobník seker a papírových peněz nakonec režisér zjišťuje, že právě peníze a směna jsou jeho hlavní poutem s kmenem Wodanijů, a tak: „...*jsem nakonec pochopil, že vše co jsem neměl rád a zač jsem se styděl, je potřeba pozorovat a zachytit kamerou,*“ (Breton, 2001). Filmová zpověď má i silné indexikální kvality: filmový obraz je úzce spjatý s místem vzniku i osobní zkušeností autora, který je zároveň kameramanem i zvukařem. Každý záběr je tudíž rámován fyzickou přítomností filmaře, který drží v ruce kameru. Film obecně více než kterékoli jiné médium využívá „*zkušenost k vyjádření zkušenosti,*“ (Barbash & Taylor, 1997, str. 1) a právě díky své indexikální kvalitě může žitou zkušenost mezikulturní komunikace zprostředkovat

důrazněji než třeba psaná forma. Ve svém dalším snímku *Le ciel dans un jardin* (*Nebe na zahrádce*) (Breton, 2004) se Breton věnuje mimo jiné tématu dvoudomosti antropologa, který se dlouhodobě vrací do téhož terénu. Oblast, lidé i vztahy se díky postupné zkušenosti a znalostem mění – na začátku jen zvuky, dojmy, vůně, pocity, později ovládnutí jazyka i kulturních zvyklostí a získání přátel. Breton – filmař – v závěru snímku opouští terén, do něhož nemá v úmyslu se vracet, a dovoluje si komunikovat jistou emocionalitu a nostalgii, které v jeho vědeckých textech nemají místo. Fabian ve své antropologické kritice připomíná, že pro řadu antropologů je terénní práce natolik intenzivní období, že ještě dlouho představuje emocionální a intelektuální mezník jejich životů. „*Kdykoli se zkušenost stane natolik podstatnou součástí individuální psychologické historie, že už není možný reflexivní odstup, nemůže si být daná osoba (ani čtenáři jejich etnografií), jistá platností svých výpovědí. Do jisté míry takové přehnané psychologické přijetí (Lévi-Strauss by jej nazval kanibalismem) „druhého“ může být normální a nezbytnou podmínkou produkce etnografické znalosti, ale může se ocitnout na hranici patologie (ježto skutečně existuje spojitost mezi psychopatologií a přehnaným exorcismem)*“,“ (Fabian, 2002, str. 94). Fabiánův argument zajisté nelze aplikovat na většinu etnografických výpovědí, ani tak není míněný, psychologická a emocionální zátěž terénního výzkumu je ovšem nepopíratelná. Z tohoto pohledu lze vnímat Bretonovi filmové výpovědi z terénu jako určitý způsob audiovizuální „autoterapie“, jejímž prostřednictvím je možné subjektivní zkušenost a kontakt s „druhým“ reflektovat a transcendovat.



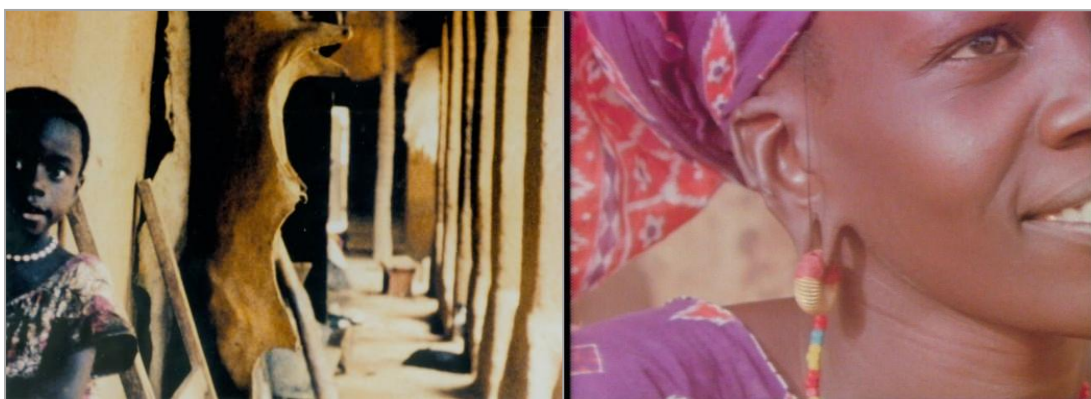
Obr. 4.24 a 4.25 „Eux et moi“. Stéphane Breton. 2001.

4.6.3 Dekonstrukce vidění „druhého“

Reflexivní filmy jsou způsobem uvažování o svém místě v proměnlivém kulturně propojeném světě a o svém vztahu k „druhému.“ Zatímco autobiografické reflexivní filmy vycházejí ze skutečné (nebo v případě *Bontoc Eulogy* vykonstruované) zkušenosti režiséra, stříhové reflexivní filmy se soustředí hlavně na vztah mezi obrazy a historií a obrazy samotnými. David MacDougall

v tomto kontextu v návaznosti na poststrukturální teorie upozorňuje na posun filmové pozornosti od denotativních ke konotativním významům: „*Filmy jsou častěji chápány jako soubor různých čtení na různých rovinách a v různých kontextech. Nahlíží se na ně jako na proces konstruování nových realit, jako tomu bylo ve filmech Jeana Rouché. Filmová díla se stávají prostorem významových možností, nikoli jen prostředníky přijímajícími a předávajícími významy, nebo pouhý vnější svět nahlížený skrze reprezentaci... Už nejsme tak sebevědomí, když máme mluvit o „druhých“, ale spíše, jak parafrázoval Jay Ruby slova Trinh T. Minh-ha, chceme hovořit s nimi nebo vedle nich,*“ (MacDougall, 1998, str. 202). Diskuse o reprezentaci „druhého“ a koloniálním zatížení dichotomie „my“ a „druzí“ vedla od druhé poloviny 20. století k zásadní revizi konceptu jinakosti. V myšlení Emanuela Lévinase je například koncept „druhého“ produktem konstruktu jinakosti, kdy absolutní oddělení Jiného od vlastního Já je ve skutečnosti pouhým projevem touhy, která se však nedá realizovat (Lévinas in: Petrání, 2011, str. 97). S touhou jako základním motivem utváření fixních kategorií jinakosti (rasové, genderové, sociální) pracuje i zmiňovaná vietnamská režisérka a teoretička feminismu Trinh T. Minh-ha. Ve svých textech i filmech zdůrazňuje pluralitu a hybridní kvality jinakosti (Minh-Ha, 1989). Poeticky ilustruje svůj názor slovy, že: „*pro některé lidi jsou všechny červené stejné, a pro tyto lidi nebude žádný rozdíl mezi červenou růží, červenou rubínů a červenou vlajky; neuvidí ani rozdíl mezi červeněmi krve proudícími nespátrané v životě a zcela zřetelně rozlitou krví smrti,*“ (Minh-ha in: Lippit, 1998). Její průlomový film *Reassamblage (Přeskládání)* (Minh-ha, 1982) natočený v Senegalu se zabývá problematickými konvencemi etnografického filmu. Režisérka, která je skrze narativ podstatnou leč neviditelnou postavou filmu, se otevřeně táže, co vlastně točit a jak, proč vůbec v Senegalu něco točit. Její výrok: „*nehodlám mluvit o, budu jen mluvit poblíž*“ (Minh-ha, 1982) je potvrzen formálními aspekty filmu: komentář nekoresponduje s obrazem, střih není lineární, nýbrž dynamický, téměř stejné záběry se opakují za sebou tak rychle, aby divák sotva stačil postřehnout mezi nimi rozdíl. Zároveň cítíme, že film přes svůj odstup zůstává stále „poblíž“, což je dané i pozicí kamery blízko k zemi – tam, kde se odvíjí práce a život domorodých mužů, žen a dětí (viz obr. 4.26 a 4.27). Obdělávání půdy, výroba košíků, rozdělávání ohně, kojení dětí: to vše se děje vsedě a kamera tuto rovinu drží. Její pohled není nikdy výš než pohled natáčených lidí. Každý záběr je rámován se stejnou precizností, s jakou celý film provází reflexe uměleckého ztvárnění žitého světa. Trinh T. Minh-ha otevřeně zpochybňuje možnost přivlastnit si „druhého“ skrze obraz nebo popis, k čemuž podle jejího názoru po desetiletí audiovizuální reprezentace různých etnických skupin směřovaly. Trinh T. Minh-ha vidí v „*antropologickém románu s Jiným*“ plod dualistického myšlení, spojeného s „*onto-teologickou*“ metafyzikou Západu, „*v níž Jinakost je nástrojem sebeobrany a dobývání*“ a cílem antropologie, založené na konceptu jinakosti „*není nic jiného, než rekonstrukce a redistribuce dosaženého a ustaveného řádu věcí, interpretace a dokonce přeměna (informací), předávaných a zmrazených v monumenty,*“ (Minh-ha in: Petrání, 2011, str. 97).

Zavádí proto pojem „inappropriate/d others“ (nevhodní/nepřivlastnění „druzí“), jenž se vztahuje k historické pozici těch, kteří se nemohli identifikovat s koncepty „já“ nebo „druhý“ nabízenými dominantním západním diskurzem identity. Být „nepřivlastněný“ neznámá nebýt ve vztahu k okolnímu světu, ale je to stav, který v sobě skrývá všechny možnosti jinakosti mezi dvěma entitami i uvnitř jednotlivých entit (Minh-Ha, 1989). Výzvou pro etnografický film je naslouchat této mnohosti a navazovat oboustrannou konverzaci: „konverzace „nás“ s „námi“ o „nich“ je konverzace, v níž jsou „oni“ umlčeni...Antropologii lze potom lépe definovat jako „kvetění“ (mluvíme spolu o druhých) než jako „konverzaci“ (hovoříme o nějaké otázce),“ (Minh-Ha, 1989, str. 67-68). Tato radikální kritika zajisté nepostihuje komplexnost antropologické praxe a soustředí se na velmi specifické momenty či období vytváření etnografických významů. Na druhou stranu poměrně pregnantně vystihuje obrat v přístupu mnohých vizuálních antropologů ke svým subjektům na konci milénia.



Obr. 4.26 a 4.27 „Reassamblage“. Trinh T. Minh-ha. 1982.

4.7 Limity a přínosy etnografického filmu

Využití filmu jako nástroje kulturní interpretace se stále vyvíjí, stejně jako způsoby, jakými ve 21. století zachycuje etnografický a dokumentární film ty „druhé.“ Nadále se setkáváme se záplavou turistických snímků, televizních reportáží a cestopisů. Mnohdy zkreslující reprezentace (nejen) domorodých populací ukazují, že koncept „druhého“ jako odlišného lidského druhu, jehož způsoby života je nutné zakonzervovat pro budoucí pokolení, zdaleka nevymizel. Marc-Henri Piault tuto tendenci označuje za neoexotismus, jedním z jehož projevů je právě světová turistika a s ní spojená touha fotografovat a natáčet exotické „druhé“. Ti jsou pak zařazeni do kategorie nepřekonatelné odlišnosti projevující se chudobou a nevyléčitelnou neschopností nastolit pořádek a pokrok (Piault, 2010, str. 51). Audiovizuální média k tomuto novodobému stereotypu „třetího světa“ a původních národů přispívají, stejně tak jsou však schopná jej narušit. V akademických kruzích se debata o vizuální antropologii a etnografickém filmu vztahuje k (ne)omezeným možnostem filmové řeči a (ne)možnosti vytvoření audiovizuálních produktů přínosných pro antropologickou znalost a

poznání kultury obecně. Skeptický pohled poukazuje na neexistenci všeobecně přijatelné metodologie natáčení etnografických filmů a tím pádem i nemožnost interpretovat je jako objektivní vědecká data (Ruby, 2000)⁴⁶. Film, lze říci, jako nástroj k objektivní analýze světa selhal, ovšem pro určitou část společenskovedních disciplín selhává i samotné paradigma vědecké objektivity. Clifford Geertz například zdůrazňoval rétorický aspekt mnohých etnografických monografií a jejich podobnost s díly literární fikce (Geertz, 1988). Každá etnografie je podle Geertze spjatá s osobností a kulturní příslušností svého autora, stejně jako jsou všechny formy komunikace ovlivněné sociokulturním rámcem a lze je tudíž považovat za „vážné fikce“ (ibid). Ke kulturním praktikám i jejich interpretacím je potřeba přistupovat jako k textům, nikoli jako k nezpochybnitelným vědeckým pravdám. To však neznamená, že texty považujeme hned za lživé, pouze se snažíme prohloubit jejich „čtení“ o další vrstvy porozumění (Geertz, 2000).

V souvislosti s krizí objektivity a reflexivním obratem ve společenských vědách se pak subjektivita a umělecké vyjádření stávají podstatnou součástí uvažování o kultuře, tím spíše že jsou nyní kulturní hranice častěji překračovány (prostřednictvím médií a migrace) a i ty velice izolované kultury původních národů jsou v nějaké formě „kulturního kontaktu“ se zbytkem světa. Právě obnovený důraz na smyslovou zkušenost jako podstatnou část jakéhokoli kulturního systému pojí současné zastánce vizuální antropologie s některými výzkumnými postupy společenskovedních a uměleckých oborů. V aplikovaných sociokulturních výzkumech se využívá například metody etnomimeze k hledání identity a subjektivního umístění ve světě prostřednictvím řízeného procesu tvorby a (sebe)reprezentace subjektů. Umělecká forma prezentace dat může jednak obohatit porozumění různých aspektů kulturní a sociální zkušenosti, zároveň však může vybídnout k aktivnímu adresování jistých společenských problémů (Edwards T. , 2010). Režisér a antropolog Lucien Taylor dokonce považuje samotný termín „vizuální“ za příliš úzce vymezený a nahrazuje jej termínem „senzorický.“ Vědec (kulturolog, antropolog, sociolog) nebo umělec zabývající se určitým způsobem interpretací kultury by v rámci své průpravy měl být připraven na citlivé vnímání vizuálních, sluchových i hmatových podnětů, neboť ty tvoří stejně podstatný rámec lidské existence jako kulturní a společenské regulativy. Jak Taylor, tak David MacDougall proto zdůrazňují dlouhodobou zkušenost pobytu v terénu při natáčení, která zajistí (nejen etnografickému) filmu jistou fyzickou kvalitu skutečného kulturního setkání⁴⁷ (MacDougall, 2006).

⁴⁶ Skepsi akademické antropologie vůči vytváření vizuálních kulturních interpretací na úkor psaných charakterizuje antropolog a filmař Lucien Taylor jako „hluboce zakořeněnou „ikonofobii““, která souvisí s: „celkovým odmítáním obraznosti v dějinách antropologie,“ (Taylor, 1996, str. 67). Antropologické úvahy jistě provází obavy z neobjektivnosti obrazu, ale jak jsem ukázala v předchozích kapitolách, zejména v začátcích antropologického bádání tvořilo viditelné podstatnou součást antropologické a kulturologické imaginace i analýzy. Ostatně samotný terénní výzkum je ve společenských i přírodních vědách založen na přímém či velmi často na zúčastněném *pozorování*.

⁴⁷ Toto teoretické směřování zhmotnil Taylor ve své „etnografii amerického kovboje“ – snímku *Sweetgrass* (*Sladká tráva*) (Barbash & Taylor, 2009) o pastevcích ovci na americkém severozápadě. Ve striktně

Na druhou stranu je ovšem potřeba uvědomit si rizika určité ztráty kritického odstupu a přílišné identifikace se zkoumanou/natáčenou společností, které může uškodit výpovědní kvalitě výsledného díla.

Etnografický film zejména do druhé poloviny 20. století potvrzoval stávající kulturní hranice z pohledu západní civilizace. „Druhý“ byl po desetiletí v podřízené pozici pozorovaného a reprezentovaného. Dekolonizace, globalizace a s nimi spojená aktivace sociálních a menšinových hnutí však skrze umění i politický aktivismus posílila hlas dříve marginalizovaných skupin včetně původních národů, na jejichž reprezentaci se zaměřují především. Mnozí filmaři a antropologové tak v současnosti všemi prostředky usilují o redefinici své pozice vůči subjektům zkoumání (Petráň, 2011, str. 229). „Druhý“ také přestává být jasně definovaný, neboť se zcela mění pohled na kulturní odlišnost a při zkoumání kultury se badatelé čím dál častěji zabývají i „domácími“ subkulturami a kulturními jevy. Zejména dílo Jeana Rouché v 60. letech 20. století otevřelo cestu participace natáčených subjektů na výrobě filmu. Od 90. let 20. století vzniká množství snímků o „exotických kulturách“, které otevřeně komunikují intelektuální východiska režisérů a zároveň se snaží dát novým význam raným etnografickým filmům a fotografiím.

Vizuální reprezentace mají mezikulturní stejně jako transkulturní dopad. Obrazy šířené vně národních a kulturních hranic vytváří nová spojení mezi jinak oddělenými skupinami. Vizuálně založená média jako film, fotografie a video významně ovlivňují stereotypní představy o kulturní identitě. S transkulturního hlediska zase v sobě zahrnují kulturní změnu, pohyb a výměnu, které adekvátněji odpovídají zkušenosti současných populací (migrace, diaspora, ekologické změny) (MacDougall, 1998, str. 261). Otázka distribuce je pro úlohu vizuálních reprezentací původních národů zásadní, neboť produkce obrazů a jejich šíření není vždy stejně výhodné pro všechny zúčastněné. Mají-li etnografické filmy samy o sobě marginální distribuci v celosvětovém měřítku, pak vlastní audiovizuální obraz domorodých kultur je ještě méně rozšířen. Elliott Weinberger podotýká, že žánru etnografického filmu stále chybí výraznější dialog s druhým (Weinberger, 1992, str. 54). Tomuto stavu napomůže nejen pečlivější naslouchání a zpřítomňování hlasů „druhých“, ale i zřetelnější reprezentace hlasu „nás samých“, našich motivů k vizuálnímu záznamu jiných kultur. Weinberger, podobně jako mnozí další vizuální antropologové a filmoví teoretici (Nichols, 2010; Ginsburg, Abu-Lughod, & Larkin, 2002) vidí velkou příležitost ke kvalitativní proměně v nástupu domorodé kinematografie a autoetnografie, kdy: *„...filmová technologie již přestává být doménou Západu; pozorování se stávají pozorovateli; etnografie se stává komunitním*

pozorovacím stylu natáčel několik měsíců práci pastevců v horách s kamerou přivázanou na těle, aby mohl natáčet v sedle koně a přiblížit tak co nejvíc perspektivu svých subjektů. Film nejen svým názvem evokuje zmiňovanou ranou klasiku etnografického filmu *Grass* (Cooper & Scheodsack, 1925). Oba zachycují vizuálně velkolepou kulturní tradici, která v dané oblasti pravděpodobně brzy zmizí. Taylor se však skrze důsledně dodržovaný pozorovací styl vyhýbá zjednodušujícímu romantickému klišé „mizející kultury.“

autoportrétem, stejně komplexním jako jakákoli jiná sebe-reprezentace; kdy vyjádření může být erotické, aniž by bylo voyeuristické; když konečně „oni“ začnou mluvit,“ (Weinberger, 1992, str. 54). Domorodé kinematografie a média, jimiž se budu zabývat v následujících kapitolách, jsou však pouze částečnou odpovědí na potřebu plurality hlasů a výkladů skutečnosti.

5 Využití audiovizuálních médií domorodými společnostmi

Dosud jsem se v rámci této práce věnovala dějinám etnografických reprezentací různých domorodých kultur, zejména prostřednictvím filmu a fotografie. Tato díla se více či méně podílela na vytvoření a posílení pozitivních i negativních kulturních stereotypů o domorodcích a jejich zvycích. Domorodé populace se však na všeobecných představách o tom, co je nebo není pro danou domorodou kulturu typické, co je nebo není autentické a tradiční, po desetiletí téměř nepodíleli. Od 70. let 20. století začal být hlas původních národů více slyšet. Často v návaznosti na politickou angažovanost začaly tyto skupiny také produkovat vlastní vizuální obrazy své kultury, ať již prostřednictvím filmu, videa nebo jiných médií. Domorodá média a domorodé kinematografie vznikají po celém světě a jejich tvůrce spojují politické okolnosti a snaha skrze lokální organizace nebo iniciativy vstoupit do globální komunikační sítě a komunikovat své kulturní sebeurčení (Fienup-Riordan, 1995, str. 186). V této kapitole se pokusím prokázat významnou roli médií při vytváření a komunikaci kulturní identity a kulturně-politických požadavků původních národů. Zároveň poukážu na vliv etnografických a cestopisných filmů a fotografií vytvořených společenskými vědci, misionáři nebo cestovateli při vytváření obsahu a estetiky domorodých audiovizuálních produktů.

5.1 Etnická revitalizace původních národů v globálním světě

Když se od poloviny 20. století začaly domorodé populace hlásit o svá práva v celosvětově významném měřítku, byly zpravidla jejich hlavními politickými cíli potvrzení územních nároků a požadavek na uznání kulturní jedinečnosti a možnosti být vnímány skrze své vlastní hodnoty, nikoli skrze zavedené kulturní stereotypy. V rámci tohoto požadavku bylo (a je) velmi důležité vytvořit si vlastní sebereprezentaci, s níž se mohou členové skupiny identifikovat. Využití audiovizuálních médií se zdálo být ideálním způsobem, jak tyto nové reprezentace nabízet. Domorodé využití médií zahrnuje celou škálu mediální produkce: rozhlas, internet, televizi, nezávislou videotvorbu atd. Pro tuto práci jsou relevantní hlavně filmy a videotvorba, o ostatních formách se budu zmiňovat pouze okrajově.⁴⁸

⁴⁸ Podrobnější informace o jiných formách lze najít například ve sborníku *Media worlds: Anthropology on new terrain* (Ginsburg, Abu-Lughod, Larkin, 2002).

5.1.1 Kulturní identita v mediálním prostoru

Benedikt Anderson v pojednání *Imagined Communities* (Anderson, 1983) zdůrazňuje souvislost rozšíření masových médií (zejména tištěných knih) s koncepcí národního státu a rozvojem nacionalismu. Národ je podle něj imaginární komunita vzájemně si cizích lidí, na rozdíl například od malého kmene, kde se všichni znají. Anderson dále tvrdí, že díky rozvoji tisku (knih a novin) si najednou mohl obrovský počet lidí osvojit stejné vědomosti i bez přímého kontaktu s autorem. S pomocí tisku bylo snazší standardizovat jazyk a světonázor, ale hlavně bylo možné si jeho prostřednictvím představit, že jedinec patří k jednomu národu, i když nebude nikdy znát všechny jeho členy.

Masová média by tedy v duchu této teorie představovala imaginární společný prostor, kde se všichni členové národa mohou symbolicky střetnout. Společný prostor je v současné době zásadní nejen pro sdílení idejí národních, ale pro sdílení světa společné kultury. Tento fenomén je podpořený globalizací a migrací, rychlým přesouváním technologií a myšlenek. Arjun Appadurai zdůrazňuje význam deteritorializace, jež snižuje význam fyzického prostoru jako takového a vyžaduje novou konceptualizaci světa. Pro efektní studium kulturních toků navrhuje nové prostorové kategorie *etnoprostoru*, *technického prostoru*, *finančního prostoru*, *ideového prostoru* a *mediálního prostoru* (Appadurai, 1996, str. 33-35). Mediální a ideový prostor spolu úzce souvisí jako prostory obrazotvornosti a imaginace. Mediální prostor se vztahuje k distribuci a diseminaci informací (skrze noviny, internet, televizi, film), které jsou k dispozici stále rostoucímu počtu veřejných i soukromých subjektů. Tato média také vytváří určité obrazy světa odvislé od komplexního přediva podmínek (účel, forma, příjemce, zájmy tvůrců). Na mediálním prostoru je nejdůležitější, že poskytuje bohatý zásobník obrazů, narativů a etnoprostorů, v nichž je namíchána směs politických, ekonomických a kulturních informací. Hranice mezi realitou a fikcí je v tomto prostoru zastřená, a „čím více jsou diváci vzdáleni konkrétní zkušenosti s velkoměstským životem, tím spíše si začnou konstruovat imaginární světy, které jsou chimérické, estetické, dokonce fantastické objekty; zejména pokud jsou hodnoceny z perspektivy jiného imaginárního světa,“ (Appadurai, 1996, str. 35). Tyto imaginární světy však také lidem otevírají představy o tom, jak pestré a proměnlivé jsou možnosti života. V 19. a částečně i 20. století byla produkce vizuálních obrazů kultur doménou euroamerické civilizace. Navíc byla silně ovlivněná evolucionistickým a rasovým diskursem. Tento úhel pohledu vnímal jiné než západní způsoby spíše jako zaostalé nebo podivné, než jako alternativní. Současný mediální prostor je však mnohem pestřejší a různé skupiny mají možnost se inspirovat a identifikovat s různými obrazy. Navíc se tato imaginace neodehrává jen na soukromé úrovni jednotlivců, ale stává se součástí kolektivních identit a sociálních procesů. Pro Appaduraje je koncept mediálního prostoru užitečný především pro etnografickou analýzu diasporických a migrujících komunit, téma imaginace jako sociálního

procesu je však podstatné i pro nahlížení domorodých kinematografií a jejich případné úlohy při upevňování kulturní identity.

Původní národy skrze imaginaci a obrazotvornost totiž ožívují svou kulturní paměť. Oproti migrujícím a diasporickým komunitám je obrazotvornost těchto národů obvykle přímo spjatá s místem původu a krajinou, v níž tyto národy dosud žijí. Tato místa jsou často velmi vzdálená od ekonomických a mocenských center, ovšem díky pomyslnému mediálnímu prostoru mohou v současnosti i izolované domorodé populace vysílat svůj světonázor a pohled na sebe sama do „centra“. Národním příkladem budiž tvorba inuitské filmové společnosti Isuma Productions, která ve spolupráci s místní komunitou vytváří krátká videa i dlouhometrážní filmy přibližující historii a tradice oblasti Igloolik. Tyto snímky nejsou jen pouhým audiovizuálním záznamem, nýbrž i procesem rozpomínání, výběru tradic a příběhů a obnovení pocitu sounáležitosti s minulostí. Díky distribuci na prestižních mezinárodních festivalech a v televizním vysílání se tyto snímky staly i nástrojem mezikulturní komunikace a výměny.

5.1.2 Etnická revitalizace a kulturní uvědomění

Než přejdu ke konkrétním způsobům práce domorodých populací s audiovizuálními médii, je nutné vysvětlit několik základních termínů, které souvisí s kulturní obrodou původních národů. Klíčovým pojmem je etnická revitalizace, tj. snaha zajistit samotné přežití skupiny jako nositele kultury a oživit význam kulturních činností a symbolů, které byly potlačeny kolonizací, modernizací či státním nacionalismem (Eriksen, 2008, str. 346). Etnická revitalizace je novodobý globální fenomén, který můžeme pozorovat téměř všude, kde byla nějakým způsobem marginalizována původní kultura – v dekolonizovaných afrických státech, u australských Aboriginů nebo Romů. Přestože toto hnutí usiluje o obnovu tradic, některé jeho aspekty jsou velmi moderní, například právě používání médií. Revitalizační hnutí budí zdání, že pouze znovuobjevují či probouzí původní formy identity. Zároveň však věnují značné úsilí symbolickému odlišení odběratelů nové kulturní a etnické identity od těch, kteří ji nepřijímají. Etnická revitalizace tak má v místech, kde panují v rámci jednoho státního celku rozdíly v přístupu k mocenským a materiálním zdrojům mezi příslušníky dvou fyzicky, nábožensky či jinak odlišných populací, výrazný politický náboj. Neblahým výsledkem revitalizace je v těchto případech posílení příkré distinkce „my“ versus „oni“, popřípadě i násilí mezi skupinami, které před zahájením dotyčného procesu coby skupiny neexistovaly nebo své rozdílnosti tak intenzivně nevnímaly (např. Hutuové a Tutsiové ve Rwandě).

Etnická revitalizace se také někdy významně dotýká územních nároků určitých etnických skupin. Území je totiž jedním ze stavebních kamenů etnické identity a zejména v případě původních národů jde nárok na území ruku v ruce s nárokem na tradiční způsob existence. Ta je v moderní době obzvláště zranitelná, neboť se zpravidla zakládá na neindustriálních způsobech výroby,

kočovném stylu života a sepjatostí s konkrétním přírodním prostředím. Na rozdíl od přetrvávajících agresivních snah některých etnických či národnostních menšin (Baskové, kavkazské národy atd.) u původních národů málokdy pozorujeme separatistické snahy založit vlastní stát. Tento fakt má řadu důvodů – málo příslušníků původního národa, nedostatečná kulturní diferenciacie, ale také závislost na většinovém státě vytvořená v důsledku radikálních kulturních změn (Eriksen, 2008, str. 346).

V rámci revitalizačních snah původních národů se klíčovou aktivitou stalo hrdé přihlášení se ke „své kultuře“. Antropolog Marshall Sahlins nadneseně popisuje situaci takto: *„Každý mluví o „kultuře“ nebo o jejím lokálním ekvivalentu. Tibeťané, Havajané, Ojibwayové, Kwakiutlové, Eskymáci, Kazachové a Mongolové, Austrálci, Balijci, Kašmířané i novozélandští Maorové – ti všichni nyní zjišťují, že mají „kulturu“. Přitom si ji po celá staletí ani nevšimli...Dnes užívá amazonský kmen Kajapů portugalské slovo cultura k popisu svých kmenových rituálů. Ekonomický migrant z Nové Guineje říká svým soukmenovcům: „Musíme hledat sílu v našich zvycích, musíme se opřít o to, čemu bílí říkají kultura.“ A jiný Novoguinejec řekl jednomu antropologovi: „Kdybychom neměli „zvyklobyčeje“, byli bychom stejní jako bílí muži,“ (Sahlins, 1993, str. 2).* Sahlins tyto případy zmiňuje, aby poukázal na obecnější rys rostoucího kulturního sebevědomí původních národů. *„Kulturní sebevědomí objevující se u dřívějších obětí imperialismu je jedním z nejpozoruhodnějších fenoménů světové historie na konci 20. století.“ (ibid)*

Fakt, že si původní obyvatelé své kultury „po celá staletí ani nevšimli“, souvisí mnohdy s jejich dřívější izolací od zbytku světa, která jim zaručovala:

- a) bezproblémové celistvé zachování jejich kulturního systému (integritu)
- b) jeho předávání z generace na generaci (kontinuitu).

V okamžiku, kdy došlo ke kontaktu s jinou kulturou a případnému ohrožení integrity a kontinuity domorodé kultury, však začala být kulturní identita uvědomělá a velmi důležitá pro zachování kultury.

5.1.2.1 Budování identity

Identita doslova znamená totožnost, v abstraktnějším slova smyslu ji lze chápat jako sebeuvědomění člověka, soubor představ o sobě samém, které se mohou během života vytvářet a měnit. Identita může být individuální, skupinová, etnická nebo kulturní. Společenské vědy vyprodukovaly množství definic identity, které je v zásadě možné rozdělit na *esencialistické* a *konstruktivistické* pojetí identity (Paleček, 2007). První pojetí předpokládá nějaké tajemné jádro – esenciální vlastnosti, které je třeba v rámci identity hájit a uskutečňovat. Klasickým příkladem takového pojetí jsou nacionalismy, ve kterých jsou národy jediným smyslem historie. Proti

esencialistickému pojetí stojí novější pojetí konstruktivistické, podle něhož jsou identity produktem sociální interakce a jako takové jsou fluidní a nestabilní (ibid).

Sociolog Rogers Brubaker a historik Frederick Cooper rozlišují ve svém článku *Beyond Identity* (Brubaker & Cooper, 2000, str. 7) pět hlavních způsobů použití pojmu identita:

1. „Identita“ chápána jako základ společenské nebo politické akce je často stavěna do protikladu k „zájmu“ ve snaze zdůraznit a dát jasnou podobu neinstrumentálním způsobům společenské a politické akce. Při mírném posunu analytického důrazu může být tohoto pojmu užito k podtržení způsobu, jakým lze akci – individuální nebo kolektivní – řídit spíše než pomocí domněle univerzálního sebezájmu pomocí partikulárního sebezachování. Takové užití tohoto pojmu je pravděpodobně nejběžnější a často je kombinované s ostatními výklady termínu „identita“.
2. „Identita“ chápána jako specifický kolektivní fenomén znamená fundamentální a konsekvenciální stejnost mezi členy jedné skupiny nebo kategorie. (...) Takové užití tohoto pojmu lze nalézt zejména v literatuře věnované sociálním hnutím, genderovým, rasovým nebo etnickým otázkám a nacionalismu. Při takovém chápání „identity“ často dochází k rozostření hranice mezi „identitou“ jako kategorií analýzy a jako kategorií praxe.
3. „Identita“ chápána jako zásadní aspekt „individuálnosti“ (jedince nebo kolektivu) nebo jako základní podmínka společenské bytosti je uplatňována s cílem upozornit na něco, co je považováno za hluboké, hlavní, trvalé nebo základní. (...) Takové užití tohoto pojmu je typické pro hlavní proud v literatuře pojednávající o rase, etnicitě a nacionalismu.
4. „Identita“ chápána jako produkt společenské nebo politické akce je uplatňována s cílem zdůraznit procesualistický, interaktivní vývoj takového druhu kolektivního sebezachování, solidarity nebo „skupinovosti“, který umožňuje uskutečnění kolektivní akce. Takové vnímání pojmu „identita“ lze nalézt v jisté části literatury věnované „novým sociálním hnutím“, v níž je chápán zároveň jako produkt podmíněný společenskou nebo politickou akcí i jako základ akce budoucí.
5. „Identita“ chápána jako pomíjivý produkt vícečetných a vzájemně soutěžících diskurzů je uplatňována s cílem zdůraznit nestabilní, vícečetnou, kolísající a fragmentovanou povahu moderního „já“. Takové užití tohoto pojmu lze nalézt zejména v literatuře ovlivněné Foucaultem, poststrukturalismem a postmodernismem.

Umělci, filmaři a aktivisti z řad původních národů operují s pojmem identita ponejvíce v duchu bodu 4., přičemž jejich umělecké a politické akce jsou zpravidla hluboce svázány s identitou kulturní. Diskuse týkající se kulturní identity se ve společenských vědách objevují již od 60. let 20. století, přesto je v současnosti užívání tohoto termínu v mnoha ohledech problematické, zejména

kvůli jeho mnohovýznamovosti. V souvislosti s tématem kulturní obrody původních národů je však kulturní identita jedním z klíčových pojmů, proto jej zde stručně osvětlím. Všeobecně ji lze charakterizovat jako soubor jedinečných hodnot, znaků a vztahů, které si osvojuje daná skupina jako výraz své osobité kultury a společenského povědomí. Kulturní identita v sobě obsahuje v laickém pojetí sebeurčení těchto skupin a způsob, jakým se vztahují k druhým (Dorais, 1995, str. 294). Může i nemusí být založená na etnicitě a tentýž člověk se může identifikovat s více kulturami. Kulturní identita je považována za důležitou součást k vytvoření pocitu sounáležitosti a bezpečí. Ztráta kulturní identity by mohla ohrozit danou skupinu zničením vazeb na minulost a ztrátou kolektivní paměti.

Podobně jako pojem „kultura“ je i kulturní identita vědecky obtížně uchopitelná. Problematické je například vymezení rozdílu mezi etnickou a kulturní identitou.⁴⁹ Podle kanadského antropologa Louis- Jacques Doraise je kulturní identita univerzální fenomén, neboť všichni lidé na světě jsou si vědomi nějakých specifik, které je odlišují od ostatních. Etnická identita se oproti tomu objevuje spíše v komplexnějších společnostech, kde je zapotřebí lidi kategorizovat ještě jinak než podle věku, pohlaví či práce. Etnická identita také může být založena na zcela ne-kulturních kritériích, jako je vzhled nebo místo narození. Dorais poukazuje také na ekonomický aspekt etnické identity, jejímž účelem je získat přístup (nebo jej odejmout) k ekonomickým, politickým nebo kulturním zdrojům (Dorais, 1995, str. 295). Obdobně uvažuje o etnicitě i britský antropolog Anthony P. Cohen: *„Etnicita je politizace kultury, etnická identita je politizovaná kulturní identita. Za jakých okolností se kultura stává politizovanou, záměrně danou do služeb identity? Domnívám se, že minimální podmínka je uvědomení lidí, že ignorace jejich kultury druhými jim škodí; že zažívají marginalizaci své kultury a zakouší relativní bezmocnost vůči těm, kdo ji marginalizují,“* (Cohen, 1993, str. 197).

Etnická identita (neboli etnicita) se však opírá i o kulturní odlišnost (Eriksen, 2008, str. 317). Tyto odlišnosti se objeví zpravidla až v okamžiku, kdy daná skupina začne interakci s jinou skupinou. Tento aspekt etnické identity zdůrazňoval Fredrik Barth, který tvrdil, že podstatný není kulturní obsah, ale sociální hranice mezi skupinami. Tyto hranice jsou dodržovány proto, že příslušníci etnické skupiny i lidé zvenčí uznají a přijmou její kulturní odlišnost (Barth in: Eriksen, 2008, str. 318). V globálním světě se sociální hranice neustále posouvají a dochází k řadě kulturních konfrontací. Udržení kulturní odlišnosti a případné hledání vlastní kulturní identity v rámci neustálých konfrontací s reprezentacemi jiných kultur i přímým kontaktem s jejich zástupci může být v některých případech velmi složité. Zvláště tehdy, když byla kontinuita kultury uměle narušena (např. kolonizací) nebo přesunuta do jiného kontextu (např. u diaspor). Tyto komunity pak hledají možnosti, jak alespoň imaginárně sjednotit všechny zkušenosti rozpadu a vyčlenění, jež

⁴⁹ Tímto tématem se zabývá například Thomas Hylland Eriksen v *Ethnicity and National Perspectives* (Eriksen, 1993).

jsou společné všem vynuceným diasporám i kolonizovaným skupinám (Desai & Nair, 2005, str. 543).

Kulturní teoretik Stuart Hall hovoří v souvislosti s větší mobilitou informací (médií) i jednotlivců (migrace) o nových možnostech produkce identity. Z nich podle něj plynou dva hlavní přístupy ke kulturní identitě:

- 1) Identita sdílená, kolektivní, daná společnou historií a kulturními kódy reflektuje společnou historickou zkušenost, sdílené kulturní kódy nám – jako jednomu lidu – poskytují stabilní, neměnné a trvalé referenční rámce odolné vůči historickým změnám.
- 2) Proměnlivá identita je neustále v procesu vytváření – ve stejném okamžiku již „je“ a zároveň se teprve „stává“. Tato identita, již lze také nazvat hybridní, existuje skrze vnímání odlišnosti. Zračí se v ní prostupné hranice mezi centrem a periferií a neustálá proměnlivost významů.

Podle Halla je alternativa proměnlivé identity tou úspěšnější, neboť v dnešním světě globální kultury a migrace již nelze ve statických etnických (nacionalistických) modelech stavět pomyslné hradby před změnami zvenčí (Hall, 2005, str. 561). V této práci vycházím z předpokladu, že lidé jsou aktivními aktéry, kteří skrze kulturní identitu dávají najevo, jak si přejí být vnímáni ostatními. Tato aktivita přímo ovlivňuje podobu kultury a jejích symbolů. Lidé jakožto „kulturní jednatelé“ (Cohen, 1993, str. 196) využívají kulturu jako prostředek k vytváření významu světa. Vizuální formy sebeprezentace považují v tomto ohledu za významný praktický i symbolický projev kulturní aktivity.

5.1.2.2 Tradice a modernita

Tradice, ve smyslu kulturní kontinuity po generace předávaných společenských postojů, zvyků, institucí a chování, jsou podstatným tématem revitalizačních hnutí a zároveň velice častým tématem domorodých mediálních sdělení a kinematografií. Obrozenecká hnutí jsou tradicionalistická v tom smyslu, že usilují o obnovení významu tradic v prostředí, které samo o sobě není tradiční, ale moderní nebo alespoň s modernitou konfrontované. Aby se v tomto prostředí prosadily politické cíle původních národů, musí alespoň někteří jejich představitelé projít procesem modernizace (Eriksen, 2008, str. 348). Ostatně i celé hnutí „čtvrtého světa“ je neodmyslitelně spjaté s modernitou a konceptem univerzálnosti lidských práv, jež ve své rétorice používá. Domorodí političtí aktivisté sice chodí na jednání v mezinárodních institucích typu OSN a UNICEF v tradičních krojích, ale teprve s moderním vzděláním, začleněním do moderních institucí a vytvořením silné skupinové identity přišla možnost veřejně vystupovat jako přesvědčivá politická síla (ibid).

Tento kontrast může vnést do revitalizačních snah řadu ambivalentních prvků – vznik umělých tradic, nejistou identitu atd. Ostatně i využívání médií může být vnímáno jako zásadní kompromis tradic vůči šířící se modernitě. Původní národy navíc v modernitě leckdy spatřují příčinu svých problémů. Byly totiž často subjekty koloniální politiky západních států s konfliktním vztahem k moderním národním uskupením, jichž se najednou stali součástí. Docházelo k zabránění jejich území a případnému odsunutí do rezervací. „Civilizování“ mělo a má bohužel mnohdy za následek decimaci domorodé kultury, ať už v podobě nenávratné změny životního prostředí (deforestace v důsledku průmyslového kácení dřeva v Amazonii nebo na Papui Nové Guineji) nebo narušení tradičního uspořádání společnosti (američtí indiáni, nomádské kmeny donucené vládou k usedlému způsobu života).

Jistá hnutí etnické obrody však ukazují, že modernizace může být úspěšnou strategií k zachování – alespoň části – tradičních hodnot (například Sámové v Norsku, Ainové v Japonsku nebo Inuité v Kanadě). Přijmeme-li koncepci dnešního světa jako globálního, je však obtížné nadále vnímat tradici a modernitu jako klasickou antropologickou dichotomii (Herzfeld, 2006, str. 81). Jednak neexistuje jen jedna podoba tradice a jedna podoba modernity⁵⁰, jednak se tradice a modernita vzájemně prolínají. Ve většině současných společností na světě vedle sebe koexistují moderní i tradiční aspekty, i když jeden z nich může převažovat. Například při etiopské tradiční kávové ceremonii se v řadě městských domácností podává ke kávě popcorn místo pražených obilných zrníček. Obliba jógy, meditací a vegetariánství u městské západní populace zase svědčí o prorůstání prvků „východní tradice“ do moderního západního životního stylu. I s ohledem na ekonomickou a mediální propojenost světa je zřejmé, že pojmy „tradice“ a „modernita“ odkazují k čistě analytickým distinkcím a je takřka neudržitelné hovořit o tradičních a moderních společnostech v empirickém slova smyslu (Eriksen, 2008, str. 367).

Kultury původních národů v globálním světě nejsou, až na velice vzácné výjimky, uzavřené jako bývaly v počátcích antropologického zkoumání v 19. století. V mnoha ohledech ubývá kulturní a jazykové rozmanitosti a upouští se od tradičních zvyků. Paralelně k rozšiřování moderních systémů politické a ekonomické správy je však mnohými původními národy (jakož i diasporami, etnickými menšinami atd.) kladen stále větší důraz na kulturní jedinečnost. Nabízí se ovšem rozporuplná otázka, proč tuto jedinečnost zachovávat a proč právě nyní tomu věnovat úsilí. Proč si některé společnosti zvolily raději asimilaci a v mnohých ohledech snadnější moderní život, zatímco jiné stále naplňují potřebu nenechat umřít staré a zachovat pocit sounáležitosti s minulostí? Kulturní

⁵⁰ Antropolog Michael Herzfeld například zmiňuje specifickou čínskou kapitalismu a modernity, jež spíše než v západním racionalismu nachází základ v konfuciánských idejích: „V Asii je například myšlenka ztotožňování „moderního“ se „západním“ vcelku bezvýznamná. Kapitalismus s čínskými vlastnostmi se definuje jako globální síla, odlišná od západního kapitalismu a racionality. Těží z rodinné etiky Konfucia a škály mezilidských sítí... Jinými slovy, ty samé faktory, které Weber nahlížel jako překážku kapitalistického rozvoje v Číně, jsou nyní považovány za skryté příčiny jeho úspěchu,“ (Herzfeld, 2006, str. 82).

vymezování souvisí se stále častějším kontaktem mezi skupinami a schopností využít technologických a kulturních změn spojených s modernizací k podpoře pocitu identity (Cohen, 1993; Sahlins, 1993). Je také potřeba si uvědomit, že obnovená tradiční kultura se vždy liší od té původní. Sociolog Anthony Giddens popisuje post-tradiční společnost jako takovou, kde si člověk musí tradici uvědoměle volit a bránit ji před různými alternativami (Giddens, 2003, str. 193). Revitalizační hnutí se k tradicím vracejí podle Giddense také z pocitu nostalgie a odcizení. Skrze návrat k tradičním hodnotám (a ty může představovat rituál, jazyk nebo i oděv) usilují o obnovení pocitu sounáležitosti s minulostí, o získání ontologické a osobní jistoty (ibid). Ačkoli Giddens své úvahy vztahoval zejména k vyspělým průmyslovým společnostem, u původních národů jsou příčiny úsilí o kulturní obrodu velmi podobné. U různých forem vyjádření kulturní identity proto není vždy klíčové, zda jsou tato vyjádření autentická, ale zda účinně podporují kulturně-politické zájmy skupin.

5.2 Domorodá média

Při revitalizaci domorodých kultur sehrála imaginace a masová média strategickou úlohu. Podobně jako evropské národy v novověku se domorodé skupiny potřebovaly shodnout na nějakých základních pilířích své identity, kterou se budou prezentovat navenek. V předchozích částech jsem se na obecné úrovni zabývala rolí kulturní identity v (post)moderní době a otázkou, zda obnovení určitých tradic lze dosáhnout i prostřednictvím moderních technologií. Těmito tématy se budu dále zabývat na konkrétním příkladu rostoucí popularity filmové a videotvorby u domorodých umělců a aktivistů.

Domorodá média lze obecně definovat jako formu mediálního vyjádření konceptualizovaného, produkovaného a vytvořeného členy jakékoli domorodé populace na světě, která se definuje jako původní národ (Wilson & Stewart, 2008, str. 3). Faye Ginsburg při definování tohoto termínu zdůrazňuje zapojení domorodých médií do širšího procesu etnické revitalizace. Jako společnou charakteristiku domorodých médií z celého světa uvádí: lokální ukotvení, nízký rozpočet a poměrně malý distribuční rozsah (Ginsburg, 1991, str. 92).

Vztah domorodých populací k masovým médiím byl – a částečně i je – z různých důvodů skeptický. Masová média se podílela na šíření negativních stereotypů o domorodých populacích a obhajobě jejich kolonizace. Původní národy byly objekty pohledu „druhého“, který navíc v mnoha ohledech škodil jejich způsobu života. Agresivní expanze televizního vysílání a západních vizuálních produktů zas podle některých domorodých aktivistů přispěla k úpadku tradičních forem sebevyjádření, například vypravěčství. Kulturní hodnoty zobrazované v západní audiovizuální produkci v jiném kontextu zase způsobovaly leckdy nečekané negativní dopady zejména na mladé

lidi. Od 80. let 20. století se objevuje série vědeckých studií o vlivu televize na domorodé populace. Například studie Anne Beckerové, antropoložky z Harvard Medical School, tvrdí, že šíření západních obrazů a hodnot skrze televizní vysílání způsobilo na Fidži zvýšení případů anorexie a bulimie u mladých dívek (Becker, 2004, str. 86). Becker studovala jídelní návyky na Fidži od roku 1988 a z jejích nasbíraných dat vyplývá, že před zavedením televizního vysílání v roce 1995 se poruchy příjmu potravy vyskytovaly u tří procent dívek. Po třech letech sledování amerických televizních seriálů (jediných pořadů, které tamní televize zprostředkovávala) už to bylo 15 % dívek. V kultuře, kde se tradičně cení silnější postava, se podle dotazníků snažilo zhubnout 62 % dívek, přičemž 74 % dívek se cítilo příliš silných. Na otázku, proč se necítí spokojené se svým tělem, odpovídaly dívky překvapivě, že potřebují být hubené, aby se mohly stát doktorkami, právníčkami atp., protože herečky představující v seriálech tyto profese jsou také extrémně štíhlé. Dívky vnímaly seriály jako realistické reprezentace západní společnosti a „*štíhlost protagonistů vnímaly jako příčinu jejich profesionálního úspěchu*“ (ibid).

Studie Anne Beckerové je příkladem analýzy jednosměrného vlivu západních mediálních produktů na jiné kultury zdůrazňující spíše jejich negativní, hegemonické aspekty. Globální pop-kultura má zajisté obrovský vliv při standardizaci estetických hodnot nebo pojetí zábavy, na druhou stranu se v řadě částí světa ukazuje, že není tak dominantní, jak by se na první pohled mohlo zdát. Intenzivní kontakt s vnějším světem skrze média může být také momentem silnějšího uvědomění si vlastní kultury, které může vést k rozšíření představivosti o nových způsobech jejího využití a upevnění identity. Například rozšíření videokazet s americkými „béčkovými“ filmy v Nigérii neznamenal odklon od tradičních vyprávění a lokálních témat, naopak inspirovalo rozvoj dnes třetí největší kinematografie po Hollywoodu a Bollywoodu. Nigerijský Nollywood vychází tematicky z žánru gangsterek a upířských hororů, které však reflektují i typicky místní témata (mytologie, vúdú, čarodějnictví, sociální nerovnost, rozšířené násilí na ženách atd.). Tato produkce je především zábavním a velmi tvrdým průmyslem, v němž si jednotlivá studia silně konkurují a nezávislí režiséři mají obdobně těžké podmínky jako v kterémkoli jiném komerčně orientovaném prostředí. Pro běžné Nigerijce je však zároveň důkazem, že i oni se mohou kreativním způsobem vyjádřit, identifikovat se s postavami na plátně, mít určitý pocit zplnomocnění nad svou kulturně-politickou situací (Barrot, 2005).

5.2.1 Zrod domorodých médií

Technologie spojená s distribucí filmů, videí či rozhlasových pořadů byla ještě v první polovině 20. století obtížně přenositelná do domodých kontextů z ekonomických i geografických důvodů. Přesto si v posledních dvou desetiletích domorodé populace osvojily technologii médií natolik, že se začíná mluvit o „indigenizaci“ vizuálních médií (Wilson & Stewart, 2008, str. 3). Přispělo k tomu několik významných politických, sociokulturních a technologických faktorů. Od 70. let 20. století

začali domorodí kulturní a političtí aktivisté více sdělovat své požadavky na kulturní sebeurčení a územní nároky prostřednictvím moderních komunikačních prostředků (televize, satelit, později internet). Původní obyvatelé z celého světa si uvědomili, že spolu mohou ve svém boji za územní a jiná práva díky novým komunikačním možnostem spolupracovat a učit se od sebe. Rozvoj, zjednodušení a hlavně zlevnění audiovizuálních technologií tento trend jen posílilo. Film byl již dříve nástrojem šíření myšlenek společenské změny a i v rukou domorodých filmařů se stal „*nástrojem zprostředkování kulturního obrození, formování identity a politického prosazování*“, (Ginsburg, 1991, str. 98). Díky jednoduchosti a dostupnosti audiovizuální technologie se domorodé populace věnují videotvorbě i v těch nejodlehlejších částech světa.

Aby však vůbec mohly domorodé komunity začít audiovizuální materiály produkovat ve větší míře, bylo zapotřebí různých vzdělávacích seminářů a finančních programů na podporu těchto aktivit. Profesionální průprava filmařů měla iniciovat a rozvinout využívání kinematografie jako nástroje etnické a kulturní identifikace a zajistit možnost hledání vlastního specifického a srozumitelného vyjádření pro populace dosud odkázané do role diváků cizích filmů (Petráň, 2011, str. 210). Řada takových projektů byla (a je) financována vládami příslušných zemí. Domorodou filmovou a videotvorbu v rámci vládní kulturní politiky podporovaly například země střední a Jižní Ameriky (Mexiko, Bolívie, Brazílie), velice intenzivně pak Austrálie a Kanada. Ne náhodou tak mezi nejaktivnější centra domorodé produkce patří oblasti obývané australskými Aboriginy, kanadskými Inuity a amazonskými indiány. U Aboriginů a Inuitů způsobily mediální boom částečně i státní dotace na zavedení domorodého televizního vysílání.

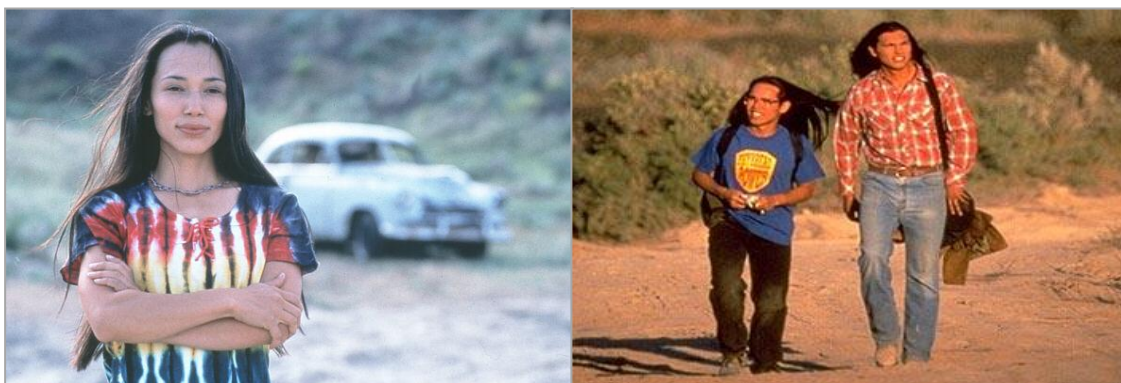
O rozvoj domorodých a leckdy i národních kinematografií⁵¹ v bývalých koloniích se zasazovali mnozí antropologové a filmaři. Jean Rouch například založil v roce 1981 filmovou školu Ateliers Varan⁵², která poskytuje studentům z celého světa praktická školení. Rouch na tento nápad přišel v roce 1978, kdy jej pozvala nová mozambická vláda, aby spolu s dalšími režiséry natočili probíhající společenské změny v novém marxistickém africkém státě. Mezi zapojenými filmaři byl i Jean-Luc Godard, jehož nesnadným a nakonec i nesplněným úkolem bylo vytvořit koncepci mozambické televize (Godard, 1979, str. 69-129). Rouch však považoval za důležitější zorganizovat filmařské školení pro místní umělce, aby realita sociálních změn mohla být zachycena „zevnitř“. Výsledkem této aktivity jsou stovky zajímavých filmů. Ačkoli lze na tuto iniciativu nahlížet i jako na projev francouzské kulturní hegemonie umožněné ekonomickými a

⁵¹ Rozbor národních kinematografií vznikajících od 60. let 20. století mimo euro-americký kontext je nad rámec této práce, nicméně kulturně i historicky souvisí s rozvojem domorodých médií a vypovídá o potřebě vytvářet i vnímat specifické kulturní obsahy. Toto téma je zpracované například ve sborníku *Transnational Cinema* (Ezra & Rowden, 2006).

⁵² <http://www.ateliersvaran.com>

technologickými výhodami, není pochyb, že mediální a technologická gramotnost přispívá ke schopnosti různých skupin se v globalizovaném světě orientovat, spojovat a zviditelňovat.

Řada domorodých filmařů však pracuje nezávisle, jako například známá režisérka Tracey Moffatt (Austrálie) a režiséři Victor Massayeva (USA), Carlos Efraín Pérez Rojas (Mexiko) nebo Zacharias Kunuk (Kanada). V tvorbě komunitních i samostatných domorodých filmů a videí zcela převažují dokumentární filmy, ačkoli se čím dál častěji objevují i velice úspěšné experimentální a hrané filmy. Například celovečerní hraný film *Bedevil (Uhranutí)* (Moffatt, 1993) aboriginské režisérky Tracey Moffattové uvedl v roce 1993 festival v Cannes. V roce 1998 vyhrál cenu diváků na festivalu Sundance snímek *Kouřové signály* (Eyre, 1998) pojednávající o životě v indiánské rezervaci v Arizoně (viz obr. 5.1 a 5.2). Film režíroval Chris Eyre z kmene Čejenů a scénář psal známý spisovatel a filmař Sherman Alexie z kmene Spokanů. Jedním z důvodů převahy dokumentárních filmů a videí nad hranými jsou finance, dokumenty jsou řádově levnější a nevyžadují tak náročnou technologii. Vhodnost dokumentární formy plyne také ze vzdělávací role dokumentů a z jejich vztahu k orálním kulturám. Řada domorodých tvůrců usiluje o předání kulturních hodnot mladší generaci, a pokud není nutná úplná fiktivní rekonstrukce, preferují zaznamenávat realitu skutečných lidí. Natáčení rozhovorů se staršími členy komunit, kteří vypráví mytologické příběhy a reflektují kmenovou minulost, je tak podstatnou součástí domorodých snah o uchování kulturní znalosti (Leuthold, 1997, str. 728). Dokumentární film je nahlížen jako pravdivá forma sdělení, v kontrastu k zidealizovaným a stereotypním obrazům domorodců. Tato sdělení jsou určena především samotným domorodým komunitám, ale, jak zdůrazňuje i americký domorodý producent Tom Beaver, také vnějšímu světu: „*Některé naše děti nikdy neviděly domorodého učitele. Potřebujeme vzdělání, ale na druhou stranu se dozvídáme jen o „bílé“ kultuře. Díváme se na televizní programy pro bílé, probíráme jejich dějiny, ale nikdy nemáme příležitost vysvětlit naši kulturu bílým. Proto se snažíme dělat filmy...Můžeme sdělit příběhy a pro mnoho domorodých národů je orální historie tou nejdůležitější tradicí. A tuto tradici můžeme oživit skrze film, rádio nebo televizi,*“ (Beaver in: Leuthold, 1997, str. 728).



Obr. 5.1 a 5.2 „Kouřové signály“. Chris Eyre. 1998.

5.2.2 Antropologická podpora filmové tvorby

Domorodá média souvisí také s vlnou zájmu o multikulturní média jako alternativu k dominantní západní videoprodukcí. Zejména feministické hnutí upozorňovalo v 70. letech 20. století na přetrvávající nerovnost ve společnosti, jež se projevuje marginalizací určitých identit, a otázky rasy, etnicity a sexuality se začaly silně politizovat a zviditelňovat (Petráň, 2011, str. 215). V tomto období se prosazovala afroamerická a feministická kinematografie. Vznikla první mediální umělecká centra diasporických komunit a etnických menšin. Ve Spojených státech to byly například iniciativy Third World Newsreel nebo Global Village, kde se scházeli filmaři a umělci různých etnických původů. V Jižní Americe silně ovlivnily vývoj kinematografie myšlenky Ferdinanda Solanase a Octavia Getina, autorů textu *Towards a Third Cinema* (Solanas, 2010). Skrze filmovou teorii a praxi se snažili vytvořit protipól k dominantním hollywoodským filmům. Chtěli vytvořit novou filmovou řeč s vlastní ideologií odpovídající potřebám třetího světa. Kinematografie byla v jejich pojetí něco jako zbraň proti společenskému úkolu a celé toto hnutí mělo militantní guerillový náboj, jaký v ryze domorodých médiích a kinematografiích obvykle nevidíme.

Téma kulturní identity se objevovalo i ve filmech afrických režisérů, kteří se vypořádávali se sociální změnou po dekolonizaci (Ousmane Sembene v Senegalu, Souleimane Cissé v Mali). Přístup k identitě byl v těchto nových filmových směrech ovlivněn teorií postmoderní filosofie a kulturních studií. Důraz byl kladen na pohyblivost sociální struktury a množství interakcí, do nichž člověk vstupuje. Identita tudíž začala být vnímána primárně jako proces související se subjektivními zkušenostmi jednotlivce a možností identifikovat se s více skupinami. Od 60. let 20. století navíc docházelo k reflexivnímu obratu v antropologickém bádání. Uvědomění vzájemné propojenosti spolu s intenzivními změnami i v „našem“ světě mělo za následek tak zvaný „reflexivní obrat“ v myšlení některých antropologů i filmařů. James Clifford při analýze kulturních praktik jako antropologie, cestopisů, a výstav kmenového umění ukazuje, že západní autoritativní popisy „životů druhých“ jsou vlastně nahodilé fikce, v současnosti aktivně popírané postkoloniálním kontextem. Zároveň Clifford připomíná, že právo na vlastní hlas, sebereprezentaci a vlastní konstrukci identity jsou jedny z nejdůležitějších témat dnešní doby. Takzvaná krize reprezentace v psané etnografii, jež je nevyhnutelně ovládnutá etnocentrickými a osobními předsudky antropologa, mohla být podle některých autorů překonána právě skrze trpělivý pozorovací přístup dokumentaristů (MacDougall, 1998). Odtud už byl jen krok k uvědomění si důležitosti sebereprezentace původních národů a podporování projektů, které by jim v tomto ohledu pomohly. Průkopníkem v tomto ohledu byl samozřejmě Robert Flaherty a posléze Jean Rouch. Zatímco Flaherty využíval pomoci domorodých kameramanů a filmované komunitě pouštěl

ještě během natáčení ruchy s cílem získat jejich zpětnou vazbu, Rouch zase nechával svým subjektům prostor pro improvizaci a „hru“, která měla lépe odhalit jejich emoce a prožívání. Skrze intenzivní práci s komunitami antropologové a profesionální filmaři přispívali k objevení filmového vyjádření, jež by odráželo co nejvěrněji daná sociokulturní specifika.

Jedním z prvních pokusů vytvářet domorodou kinematografii byl experiment filmaře Sola Wortha a antropologa Johna Adaira. Chtěli naučit základy filmařského řemesla kmen Navahů, aby zjistili, zda jejich filmy odhalí nějakou novou filmovou řeč, odrážející navažské vnímání světa a času. Poskytli tedy základní filmařskou průpravu sedmi navažským indiánům (Mike Anderson, Susie Benally, Al Clah, Alta Kahn, Johnny Nelson, Maxine Tsosie a Mary J. Tsosie) a požádali je, ať točí něco o svých životech (viz obr 5.3 a 5.4). Interpretace výsledných filmů pak měla zjistit, zda se při „navazském“ pohledu na svět skrze oko kamery zviditelní kognitivní modely tohoto kmene. Autoři se dle svých slov inspirovali Sapir-Whorfovou tezí, že gramatika a jazyk formuje lidský pohled na svět. Neboli: „*struktura jazyka, který je používán, ovlivňuje způsob, v němž dotyčný mluvčí chápe své prostředí. Obraz světa kolísá podle jazyka,*“ (Vrhel, 1981, str. 72). Worth a Adair doufali, že pokud budou Navahové bez omezení natáčet, vznikne z toho autentické svědectví domorodé vize, hodnotné pro všechny zúčastněné (Adair & Worth, 1972, str. 12). Jejich navažští spolupracovníci neměli mít předchozí zkušenost s filmem, aby výsledná díla byla co nejautentičtější. Materiál natočený jedinou zkušenější filmařkou zapojenou do projektu (Susie Benally) však vykazoval stejně silné charakteristické znaky jako ostatní. Kupříkladu všech dvanáct výsledných filmů (sedm dvacetiminutových a pět jeden až dvouminutových) bylo záměrně němých a bez jakéhokoli textového doprovodu. Prý vše dostatečně vysvětlily obrazy. Dalším společným aspektem byla rychlost, s jakou domorodí tvůrci pochopili fungování filmu (organizování obrazů v sekvencích, kombinace detailů a širokých záběrů atd.). Autoři studie z tohoto faktu vyvozovali jakousi obecnou lidskou schopnost „*rozumět pohyblivým obrazům,*“ podobně jako jsou všechny kultury schopny vnímat a interpretovat sny (Adair & Worth, 1972, str. 135). Analýza filmových záznamů dále ukázala, že se navažští filmaři často zaměřovali na obrazy chůze, aby ukázali okolní krajinu, neboť místo bylo intimní součástí vyprávěných příběhů. Naopak detaily tváří a záběry očí se téměř nevyskytovaly s ohledem na respekt k soukromí druhého (Leuthold, 1998, str. 73).

Experiment Wortha a Adaira byl ovlivněn tehdejší dostupnou technologií a z dnešního pohledu se jeví jako poněkud naivní. Natáčení na klasický filmový pás omezovalo jak produkci a distribuci filmů, tak i samotné uvažování o tom, jak ještě je možné filmový obraz využívat, aby přispěl ke kulturním hodnotám dané komunity. Analýza projektu se silně soustředila na estetiku filmového výrazu, a přestože se neustále odvolávala na nutnost domorodého pohledu, sociální a politická role filmové tvorby nebyla s navažskými režiséry dostatečně projednána.



Obr. 5.3 a 5.4. „Alta Kahn a Johnny Nelson při natáčení“. Dick Chalfen. 1966.

Skepsi některých Navahů k důležitosti používání kamery ukazuje legendární rozhovor mezi antropology a navažským šamanem Samem Yazziem: „*Adair vysvětlil, že chce Navahy učit natáčet filmy. Když skončil, Sam se zamyslel a pak se dlouze na něco ptal, což překladatel vyložil jako: A ohroží natáčení filmů nějak naše ovce? Worth mu celý šťastný vysvětlil, že pokud on ví, ještě nikdy natáčení filmů žádné ovci neublížilo. Sam se opět zamyslel a znova se zeptal: A přinese natáčení filmů našim ovčím něco dobrého? Na což Worth musel chtít nechtě odpovědět, že pokud on ví, tak natáčení filmů vyloženě ovčím nic dobrého nepřinese. Sam ještě jednou přemýšlel, pak se na vědce upřeně zadíval a řekl: Tak proč bychom vůbec měli natáčet filmy?*“ (Adair & Worth, 1972, str. 4).

5.2.3 Video v domorodých komunitách

V souvislosti s antropologickou podporou domorodé tvorby je třeba zmínit projekt Vincenta Carelliho, brazilského fotografa a video umělce. Ačkoli není vystudovaným antropologem, jeho dlouhodobá intenzivní práce s komunitou je antropologickému přístupu velice blízká. Carelli působil řadu let v Centro de Trabalho Indigenista⁵³ v São Paulu, pro které nashromáždil tisíce fotek brazilských indiánů. Toto centrum bylo založené antropology a domorodými aktivisty roce 1979 jako nevládní organizace dohlízející především na územní práva domorodých skupin v Amazonii. Jedním z jeho programů byla a dodnes je i podpora filmové a kulturní produkce. Carelli si v roce 1987 založil vlastní iniciativu Vídeo nas Aldeias – VNA⁵⁴ (Video ve vesnicích). Jeho cílem bylo prostřednictvím audiovizuálních projektů upevnit kulturní dědictví domorodé populace. Původně vytvářel s kmeny Nambikvárů a Šavantů komunitní videa, ale od 90. let 20. století funguje VNA v

⁵³ <http://www.trabalhoindigenista.org.br>

⁵⁴ <http://www.videonasaldeias.org.br>

podstatě jako filmová škola pro domorodce a distribuční společnost, v jejímž katalogu lze nalézt stovky videí vytvořených amazonskými kmeny. Carelli je, co se využívání videí týče, velmi optimistický: „*Mladí lidé jsou z nové technologie nadšení, baví je to. Starší si zase uvědomují, jak mohou být tato svědectví v budoucnosti užitečná. Neumí číst a psát, ale ke kultuře a politickým otázkám se mohou vyjádřit právě skrze obraz a zvuk. Technologie a tradice nejdou proti sobě...*“ (Carelli, 2011).

Narozdíl například od Kanady nebo Austrálie neexistuje v současnosti v Brazílii v podstatě jakákoli státní podpora pro podobné projekty. V mnoha komunitách by bez pomoci VNA nebylo kde skladovat pásky, natož něco natáčet nebo promítat. Videoprodukce v komunitách zavedla i některé nové kmenové zvyky, například že si návštěvy z okolních vesnic vyměňují videokazety a náčelníci organizují filmové projekce pro jiné kmeny nebo v blízkých městech. Snímek *Espero que vocês gostem destes filmes* (*Doufám, že se vám tyto filmy zalíbí*) režiséra Takuma Kuikura (Kuikuro, 2007) dokonce zachycuje speciální rituální slavnost kmene Kuikurů uspořádanou na počest vydání DVD kolekce kuikurských filmů (viz obr. 5.5). Snímek zcela nenuceně ukazuje propojení tradice a modernity například v momentě, kdy pomalovaní a polonazí Kuikurové přijíždí na slavnost na jízdních kolech nebo když ráno z tradiční hliněné chýše vychází rozespalý teenager s kamerou v ruce.



Obr. 5.5 „Fotografie z natáčení filmu *Espero que vocês gostem destes filmes*“. Takumo Kuikuro. 2007.

Někteří kritici namítají, že trend domorodé audiovizuální produkce je jen další manifestací toho, jak západní kultura dominuje všem ostatním. Na otázky autenticity si jsou nuceni odpovídat i samotní domorodí filmaři, kteří však v přijetí filmové technologie zpravidla nevidí velký problém. Mokuka, autor videí z amazonského kmene Kajapů, říká: „*Jen to, že držím v ruce kameru bílého muže, neznamená, že už nejsem Kajapo... Kdyby běloch měl na hlavě naši čelenku z perí, dělalo by*

to z něj indiána?,” (Ginsburg, 1991, str. 96). Antropolog Terence Turner v této souvislosti zmiňuje, že Kajapové zapojení do práce s kamerou a střihem byli ostatními soukmenovci nahlíženi jako nositelé prestižní role kulturních mediátorů se západní společností. Proces natáčení se „*stal důležitějším mediátorem jejich vztahů s dominantní kulturou než samotná video-nahrávka*,“ (Turner in: Leuthold, 2001, str. 64). Tvorba Kajapů a jiných amazonských kmenů ukazuje, že domorodé skupiny, které se naučily zacházet s filmovou technologií, se nemusí (ani nechtějí) nutně vzdát svých kulturních specifík. Naopak si podle svých slov samy během tvůrčího procesu více uvědomují svou kulturu, jazyk a touhu zachovat je živé. Ve videotvorbě Kajapů je jejich kulturní důraz na komunitu a její rituální oslavy patrný ve výběru témat i kompozici záběrů. Převládají záznamy kolektivních aktivit, dlouhé záběry, pomalý rytmus a panoramatický pohled. Pro Kajapy je dokonale zopakovaný průběh rituálu známkou zachování kulturní kontinuity a řádu. Film díky své schopnosti realistického zachycení skutečnosti pro ně tak získává až mystický význam (Turner, 2002, str. 82).

Projekt Vídeo nas Aldeias inspiroval řadu podobných iniciativ, které dnes probíhají po celém světě. Prvotní impulz zpravidla vychází od neziskových organizací, které nabízí školení, audiovizuální zařízení a dlouhodobou podporu s vývojem námětu, produkce i distribuce filmů a videí. Takto pracuje například organizace Insight Share⁵⁵ působící na třech kontinentech nebo bolivijská nevládní agentura Sistema Nacional de Comunicación Indígena pracující s desítkami domorodých komunit. Nutno podotknout, že tyto organizace zpravidla pracují s komunitami, které jsou nějakým způsobem objektivně ohrožené. Jiné komunity, které jsou již s audiovizuálními médii lépe obeznámené, se rozhodnou v rámci svých revitalizačních nebo politických snah využívat média a sami osloví někoho zvnějšku na pomoc s technickým zázemím.

Mezi úspěšné projekty spojující moderní technologie se schopností pojmenovávat a řešit problémy komunity patří The Chiapas Media Project, založený v roce 1998⁵⁶. Mexicko-americká iniciativa poskytuje videokamery, počítače a školení domorodým komunitám v jižním Mexiku, aby si mohly produkovat své vlastní mediální obrazy (viz. obr. 5.6). Tyto komunity patří k nejdokumentovanějším původním národům na světě, zejména díky politickému hnutí zapatistů. Možnost sdělovat světu své příběhy natáčené jejich úhlem pohledu je zvláště pro mladé lidi z této oblasti zásadní. Chiapaská filmařka Estella komentuje svou tvorbu slovy: „*Práce s videem nás opravdu posunula. Důležitým způsobem nám umožnila konstrukci naší domorodé historie. Uvědomujeme si, že máme možnost učinit mnoho dobrého pro budoucnost našich dětí*,“ (Halkin, 2008, str. 73).

⁵⁵ <http://www.insightshare.org>

⁵⁶ <http://www.chiapasmediaproject.org>



Obr. 5.6 „Natáčení v Chiapasu“. The Chiapas Media Project. 1998.

5.2.4 Odkaz raných etnografických filmů a stereotypů

Úvahy o audiovizuální tvorbě původních národů se týkají i tématu rovnocennosti tradičních kultur s moderními. Vědění tradičních domorodých kultur bylo totiž zpravidla vnímáno jako podřadné ve srovnání se západními teoretickými koncepcemi. Původní národy se tak ocitaly v situaci bezmocných, ve shodě s Foucaultovou koncepcí propojenosti moci a vědění. Podle ní se moc podílí na konstrukci vědecké pravdy a toto vědění zase zpětně ovlivňuje moc. Produkce, distribuce a spotřeba vědění jsou tudíž vždy politické, spojené s vládnoucí mocí. Vědecká pravda není objektivní, naopak je výsledkem politických jednání mezi různými držiteli vědění, kteří spolu vzájemně soupeří. Vztah moci a vědění formuje podle Foucaulta i systémy reprezentací (Foucault, 1986). Fotografie i film jsou z tohoto pohledu vždy konstrukce odrážející mocenské uspořádání. Promítání raných etnografických filmů a přístup k filmovým archivům je z tohoto důvodu pro některé představitele původních národů sporný, neboť odráží jistou formu dnes již akademiky neuznávané nadřazenosti „západního pohledu.“ Domorodým skupinám navíc nevyhovuje šíření reprezentací jejich rituálů a vědění vytvořené pro vnější pozorovatele, některé skupiny dokonce takové obrazy přímo zakazují. Alison Griffiths v této souvislosti zmiňuje snímky Baldwina Spencera z let 1901-1912, které se na žádost členů kmene Arrernte přestaly půjčovat z archívu National Museum of Victoria v Austrálii (Griffiths, 2002, str. 322).

Někteří domorodí filmaři však přistupují k dědictví etnografického filmu s větší otevřeností a kreativitou a obsahy šířené „mediálním prostorem“ přetvářejí a narušují. Paradoxně se tak stereotypní konstrukce kulturní odlišnosti stávají modelem sebereprezentace, jež mohou domorodí filmaři využít pro své vlastní umělecké či politické účely (Prins, 1997, str. 244). Victor Masayesva z kmene Hopiů například vytváří originální díla, ve kterých vede podvratný dialog se západními reprezentacemi své kultury.

V experimentálním dokumentu *Ritual Clowns (Rituální šašci)* (Masayesva, 1988) kombinuje archivní materiál, animaci a hrané pasáže, v nichž například nechá malé hopijské děti číst úryvky antropologických textů v obklopení posvátných šaškovských figur. Skrze humor a parodii nechává vyniknout dezinterpretace tradičního symbolu rituálního šaška misionáři a antropology, ale zároveň se s nimi sebeironicky vyrovnává, což dodává filmu očištnou kvalitu. V dokumentárním filmu *Itam, Hakim, Hopiit (My, Někdo, Hopiové)* (Masayesva, 1985) zase snímá vždy pouhý fragment těla „druhého“ (jen boty, nebo jen záda atp). Divák tak nikdy nezahlédne celý obraz a je nucen se zamyslet nad svou potřebou onen celistvý obraz spatřit a nad jejími kořeny v západní touze zachycovat domorodé populace jako němá, rasově odlišná těla. Film v sobě navíc má i jistou lyričnost a specifické, jakoby fyzické snímání krajiny i postav, kteréžto rysy můžeme pozorovat i u snímků Zachariase Kunuka nebo Tracey Moffatové. Obsahově vypráví *Itam, Hakim Hopiit* o historii Hopiů skrze slova stařešiny Rosse Macaye. Krátké autobiografické sekvence střídají písně, mýty, orální historie a rituální tance. Převyprávěn je i mýtus o zrození kmene a útok španělských kolonizátorů. Kamera často využívá detailní záběry a odhaluje struktury a vzory v prostředí Hopiů. Záběry na Macayovi ruce zpracovávající tkaninu na dřevěném stroji, ženy čistící modrou kukuřici, to vše vyjadřuje prostotu a důstojnost místního života. Původně měl film být pouze v domorodém jazyce pro členy kmene Hopi, aby si skrze něj mohli předávat kmenové vědomosti. Nakonec byla uvedena i anglická verze pro širší publikum, symbolizované slovem *někdo* v názvu filmu. Prostupování žánrů a vytváření nových hybridních tvarů mezi fikcí, dokumentem a svědectvím je typické i pro další Masayesvova díla, například dokument *Imagining Indians (Představy o indiánech)* (Masayesva, 1994) o dopadu natáčení westernů v indiánské komunitě a způsobech, jakými Hollywood reprezentuje původní obyvatele. Rozhovory s domorodými herci přibližují jejich pohled na hollywoodské filmy a dále tak relativizují jejich obsah. Dekonstrukce zažitých metod filmové stavby zrcadlí i proces dekonstrukce domorodé identity poté, co byla tak dlouhou dobu stavěná západními obrazy. Victor Masayesva, který získal řadu uměleckých cen a učí vizuální umění v Arizoně, se k rozporu mezi západními a domorodými zobrazeními při mnoha příležitostech vyjádřil: „*Ptáte se na to, co je rozdíl mezi domorodým filmařem a vnějším pozorovatelem? Domorodý filmař má v sobě přirozenou autocenzuru, zodpovědnost... Zodpovědnost jednotlivce jako člena klanu, kmene, rodiny. Trvám na důležitosti příběhů o amerických indiánech točených námi samými... Máme prostě odlišnou perspektivu, kterou je třeba předat. Chceme začít vytvářet novou indiánskou estetiku. A taková věc skutečně existuje a začíná u naší spirituality,*“ (Masayesva in: Bahn-Coblans, 1996, str. 47). Domorodá média celkově pak Masayesva, podobně jako řada dalších tvůrců jeho generace, považuje za důležitou součást politického aktivismu. Počátky hnutí za domorodé kulturní sebeurčení totiž v 60. a 70. letech provázelo uvědomění o vlivu médií na domorodé společnosti a objevení způsobů, jak tohoto vlivu využít: „*Od koho – pro koho – o čem, tak bylo nutné posuzovat všechny reprezentace týkající se domorodců,*“ (Leuthold, 2001, str. 61).

Dědictví etnografického filmu, stejně jako dědictví hraných populárních filmů, řeší více ty domorodé komunity, jež jsou déle a častěji exponované těmto západním reprezentacím. Australští domorodci, severoameričtí a kanadští domorodí obyvatelé byli nejen hojně navštěvováni antropology a filmaři, ale měli také poměně záhy skrze satelity a relativní technologickou vybavenost osad příležitost nejen sledovat kulturní reprezentace, ale také na ně reagovat. Filmaři a umělci z těchto oblastí se obrací k archivním etnografickým filmům jako zdroji inspirace a s motivací dát koloniální imaginaci nový význam. Filmy a fotografie zde představují symbolickou sérii pohledů, vyměňovaných napříč prostorem a časem. Domorodá tvorba je pak v určitém ohledu oním „zpětným pohledem“, jenž byl v 19. a z větší části i 20. století z etnografických reprezentací vynechán. Umělecká kritička Lucy R. Lippard hovoří o „*bouři emocí, již způsobují koloniální filmy a fotografie. Tyto obsahy je však zapotřebí demytologizovat, což může vést i k jisté deziluzi. Překonání iluzí (o vlastní dokonalosti, ušlechtilosti, akčnosti, autenticitě) vede k odstranění překážek vedoucích k politické svobodě domorodých subjektů,*“ (Lippard, 1992, str. 35). Na počátku 21. století je už domorodá tvorba méně ovlivněná minulostí a snahou vypořádat se s dřívějšími reprezentacemi. U nové generace domorodých filmařů lze pozorovat posun směrem k aktuálním problémům komunity a vlastnímu rozkročení mezi kmenovou a moderní městskou/národní identitou. Kanadská režisérka z kmene Mohawk Tracey Deer ve svých dokumentárních filmech pozoruhodným způsobem demytizuje komplikovaný vztah mezi tradicí a modernitou. Snímky *Mohawk Girls (Mohawské dívky)* (Deer, 2005) a *Club Native (Domorodý klub)* (Deer, 2008) zachycují proces konstruování hybridní identity mnoha mladých mohawských žen, které se nechtějí vzdát kmenové kultury, ale zároveň touží po životě mimo rezervaci. Naráží přitom nejen na stereotypy vnější, ale i své vlastní (viz obr. 5.7).



Obr. 5.7 „Club Native“. Tracey Deer. 2008.

5.2.5 Místo a jazyk jako pilíře kulturní identity

Domorodá média jsou využívána jako nástroje společenské změny nejčastěji právě tam, kde navazují na již existující domorodé sociální nebo environmentální hnutí (Leuthold, 2001, str. 66). Podstatnou součástí obsahů angažovaných domorodých dokumentárních i hraných filmů je proto místo původu a krajina. Ačkoli mnohé původní národy mají své tradiční hranice napříč státními útvary (například Sámové), místo původu tvoří velice podstatnou část domorodé identity. Zmínila jsem již několik příkladů komunit, které skrze videotvorbu obhajují své územní nároky. Videoprojekty v oblasti Chiapas se často týkají zemědělské práce, pěstování kávy a územních sporů (Halkin, 2008). Tyto filmy – například *La tierra es de quien la trabaja* (*Půda patří tomu, kdo ji obdělává*) (López & Hernández, 2002) – jsou promítány v komunitě a slouží jako potvrzení územních nároků i jako inspirace jiným komunitám. I jiné původní národy ve všech částech světa demonstrují skrze audiovizuální média svůj nesouhlas se zásahem vlád do jejich teritorií. U Ujgurů v Číně nebo Karenů v Barmě mají pak tyto mediální aktivity vyloženě lidskoprávně aktivistický náboj. Častým námětem jsou také ekologické změny vzniklé v důsledku modernity a průmyslové expanze do domorodých teritorií. V rámci videoprojektů VNA například vznikl snímek *Corumbiara* (Carelli, 2009) pojednávající o vyvražďování kmenových příslušníků těžařskou firmou. Filmová kronika se snaží prostřednictvím dobové dokumentace a svědectví místních lidí odhalit pozadí těchto událostí (viz obr. 5.8). Skupina Sallqavideastas, video-kolektiv kečuánských žen z Peru, zase vyprodukovala dokument *Los Derechos de la Pachamama* (*Práva bohyně Pačamamy*) (Sallqavideastas, 2010) o vlivu globálního oteplování na život horských komunit (viz obr. 5.9). Vztah k místu je určitou paralelou k vztahu k domorodé historii, která zejména v americkém kontextu byla narušena evropskou expanzí a s ní spojenou ztrátou nebo změnou místa původu. Faye Ginsburg z toho důvodu vidí v domorodé mediální aktivitě také snahu o zahlázení trhlin v čase a dějinách, vzniklých různými způsoby utlačování (Ginsburg, 1991, str. 101). Existují i skupiny, které k opodstatnění svých nároků využívají archivní etnografické filmy a fotografie. Aboriginský aktivista Eddie Mabo v 90. letech 20. století použil snímky pořízené v roce 1898 v rámci expedice Alfreda Corta Haddona jako důkaz ve věci kontinuity domorodé tradice v Austrálii během soudního sporu o území. A právě tento soud nakonec vedl ke schválení zákona Native Title Act v roce 1993 a zaručení aboriginských práv na jejich tradiční území. Haddonovy dokumenty „mizející kultury“ se tak zcela neplánovaně staly o sto let později součástí procesu sebeurčení a revitalizace té samé, ovšem nezmizelé, kultury (Griffiths, 2002, str. 324).

Domorodí umělci však natáčejí filmy i mimo vlastní prostor. Kupříkladu George Burdeau, sám Černonožec, dokumentuje ve svém snímku *Pueblo Peoples: First Contact* (*Pueblanští lidé: první kontakt*) (Burdeau & Walsh, 1990) kulturu pueblanských indiánů. Zaznamenává tradiční rituály a historii komunity se zkušeností domorodého člověka, přesto pohledem vnějším, ovlivněným i

moderní městskou kulturou. Osobní identita režiséra je tedy podstatná i v rámci domorodé tvorby a nelze předpokládat, že domorodá kontrola nad audiovizuálními technologiemi zaručí naprostou „autentičnost“ kulturních obrazů. Domorodí filmaři mají ke svým subjektům vztah a mají názor na záležitosti, jež zaznamenávají. Přesto vnějšího pozorovatele tento proces vytváření domorodých obsahů může značně přiblížit k emickému porozumění zobrazované kultury (Leuthold, 1997, str. 737).

Vyprávíme-li o místu původu, je také nutné reflektovat, jakým jazykem o tomto místě vyprávíme. Decimace užívání domorodých jazyků způsobila v řadě komunit nenávratné změny. V mnoha domorodých komunitách hovoří původním jazykem už jen malé procento lidí. Zcela jasná dominance angličtiny, španělštiny, portugalštiny atd. přivádí i řadu domorodých kulturních aktivistů k myšlence, že obnova původních jazyků nebude možná. Vyprávění domorodého kulturního obsahu prostřednictvím moderních technologií a ještě v jiném jazyce však může ovlivnit kvalitu výpovědi. Rozhovory se staršími se téměř bez výjimky natáčí v původním jazyce, aby se starším pohodlněji vyprávělo a aby tyto jazyky zůstaly zaznamenané. Filmy mladších autorů však často zahrnují i cizí jazyky, jednak proto, že samotní tvůrci již původní jazyk nepoužívají, a také proto, aby filmům rozuměli i mladí domorodí lidé, případně jiné komunity. Cizojazyčné (zpravidla anglické) titulky jsou samozřejmostí, aby se snímky dostaly k širšímu publiku na festivalech nebo v televizním vysílání.



Obr. 5.8 „Corumbiara“. Vincent Carelli. 2009.



Obr. 5.9 „Los derechos de la Pachamama“. Sallqavideastas. 2010.

5.3 Domorodé televizní iniciativy

Televizní vysílání tvoří zcela specifickou součást domorodých audiovizuálních médií. Schopnost vytvářet vlastní mediální obsahy pro televizi je brána velmi vážně. Profesorka a kulturní aktivistka Elizabeth Cook-Lynn z kmene Siouxů vidí v možnosti kontrolovat audiovizuální reprezentace projev tvůrčí svobody a kulturní suverenity: „*Pokud původní národy nebudou svobodně ovlivňovat své reprezentace v médiích, nebudou si moci svobodně představit, jací byli dříve a jakými se mohou stát,*“ (Cook in: Butler, 2008, str. 262). Kmenové stanice nebo pořady související s komunitními snahami o transformaci televizních reprezentací domorodců⁵⁷ vznikaly od 80. let 20. století zejména v severoamerických a australských domorodých komunitách. V těchto geografických oblastech jednak byla dostupnější infrastruktura a technologie nutné pro start televizního vysílání, jednak zde existovala možnost sehnat finanční zdroje na jeho provoz.

5.3.1 Televizní produkce na příkladu australských Aboriginů

Eric Michaels, jenž léta zkoumal australská domorodá média, napsal, že kdo kontroluje televizi má podobnou roli jako ten, kdo píše historii (Michaels, 1991, str. 296). Vypuštění komunikačních satelitů nad území Austrálie v 80. letech 20. století vyvolalo mezi domorodou komunitou rozporuplné reakce. Na jednu stranu zde byla možnost vytvářet domorodé programy, na druhou stranu bylo televizní vysílání dalším kanálem pro distribuci vnějších kulturních vlivů a narušování domorodého života. Ostatně v některých odlehlých aboriginských komunitách se televizi dodnes přezdívá „třetí okupant“, přičemž prvním byli Evropané a druhým alkohol (Ginsburg, 1991, str. 97). Freda Glynn, v 80. a 90. letech 20. století klíčová osobnost produkční společnosti Central Australian Aboriginal Media Association (CAAMA)⁵⁸, vnímala vliv televize jako nutné zlo, s nímž bylo zapotřebí se kreativně vypořádat: „*Televize je jako invaze. Měli jsme alkohol, zbraně a choroby, ale měli jsme také velké štěstí, že lidé mimo největší komunity neměli k dispozici žádný komunikační prostředek, jako je rádio nebo televize. Zůstávali jsme opomenuti, což chránilo náš jazyk a kulturu. Ted' to bude jinak. Jazyk a kultura potřebují chránit, protože televize bude v našich rodinách 24 hodin denně a bude vysílat v cizím jazyce – v angličtině. Za pouhých pár měsíců se to*

⁵⁷ Tomuto tématu se podrobně věnuje disertační práce Moniky Lynette Butlerové *Check Your Local Listings: Indigenous Representation in Television* (Butler, 2008). Butlerová se pokouší zdokumentovat způsoby, jakými domorodí aktivisté měnili stereotypní obrazy svých kmenů v televizním vysílání, a jak se v rámci tohoto procesu sami stávali televizními reportéry, producenty a investory.

⁵⁸ Společnost CAAMA (<http://www.caama.com.au>) byla založena v roce 1988 s cílem produkovat rozhlasové pořady, dokumentární filmy a vzdělávací programy pro domorodé publikum. V současnosti produkuje desítky dokumentárních i hraných filmů ročně, mnohé z nich jsou uváděny na světových filmových festivalech. Snímek aboriginského režiséra Warwicka Thorntona o dvou mladých lidech zápolících s drogovou závislostí a rasovými předsudky *Samson and Delilah* (Thornton, 2008) získal v roce 2009 Zlatou kameru na festivalu v Cannes. Z dokumentárních filmů získal pozornost *Case 442 – A son's journey to find his Mother* (Případ 442 – pátrání syna po své matce) (Torres, 2005).

pozná na dětech...Snažíme se naše děti učit, že mohou být Aboriginové, ponechat si svůj jazyk, a přesto se zařadit do širší komunity a používat také angličtinu. Aspoň, že v té kouzelné krabičce v koutě místnosti uvidí černé tváře, nejen bílé, které tam vidí každý den,“ (Glynn in: Ginsburg, 1991, str. 96).

Nevládní organizace CAAMA původně zajišťovala rozhlasové vysílání aboriginským i bílým komunitám ve střední Austrálii. Od roku 1988 provozuje i soukromou televizi Imparja (šlápěj) zaměřenou na domorodé diváky a produkuje vlastní programy. V současnosti její pořady sleduje přibližně 100 000 lidí. Mezi její nejznámější program patří série *Nganampa Anwerkenhe* o kultuře a jazycích aboriginských skupin, vysílaná od roku 1987. Vytváření domorodého televizního obsahu však vyžadovalo zpočátku obtížné kombinování kulturních prvků, jakousi „bricolage“ vytvářející rámec pro domorodou produkci. Jak zdůrazňuje Eric Michaels, západní televizní formáty mají svá specifika, jež jsou někdy neslučitelná s tradičním předáváním informací (například některé informace ohledně rituálů jsou tajné, jiné mohou být předané jen na konkrétním místě). Je proto zásadní, aby domorodá mediální výroba zohledňovala domorodé chápání komunitní a rodinné zodpovědnosti za reprezentaci tradičního poznání (Michaels, 1991). Jiným konfliktním momentem je role režiséra při produkci pořadu. Antropoložka aboriginského původu Marcia Langton uvádí, že v počátcích domorodé mediální produkce většina skupin preferovala „komunitní“ videa, přičemž kameraman a režisér měli roli rituálních manažerů, zatímco lidé stojící před kamerou představovali vlastníky rituálu a dávali k dispozici svou znalost (Langton, 1993, str. 65). S rozvojem domorodých médií a rozšířením televizi i do těch nejdlejších osad se tento rituální přístup změnil a stal se méně formální, přesto podle Langtonové trvá jistá nepsaná etika při natáčení, která bere ohled na komunitní vlastnictví obrazu a nárok komunity spolurozhodovat o jeho vytváření a šíření (ibid). Podle samotných mediálních tvůrců i řady badatelů (Ginsburg, 2008; Langton, 1993; MacDougall, 1998) přispěla domorodá televizní produkce, jakož i tvorba nezávislých umělců, k upevnění aboriginské kulturní identity. Díky prostoru otevřenému filmem, videem a televizí získali domorodí tvůrci příležitost oživit minulost a zároveň se zabývat současnými problémy. Skepse k televiznímu vysílání byla i u řady jiných domorodých komunit vystřídána aktivním zasazováním se o domorodé obsahy ve vysílání a vírou v jejich význam pro udržení místních jazyků a kulturní znalosti. Podle samotných mediálních tvůrců i řady badatelů (Ginsburg, 2008; Langton, 1993; MacDougall, 1998) přispěla domorodá televizní produkce, jakož i tvorba nezávislých umělců, k upevnění aboriginské kulturní identity. Úspěšným příkladem stanice Imparja se inspirovali v roce 2004 maorští kulturní aktivisté, kteří v roce 2004 založili na Novém Zélandu stanici Māori Television. Fakt, že na domorodé pořady v hlavním vysílacím čase se dívá 50% maorského a 50% nemaorského obyvatelstva, dává naději, že domorodé programy nemusí být jen jakousi mediální rezervací, ale mohou se stát plnohodnotnou součástí mediálního prostoru (Strickland & Ginsburg, 2005).

5.3.2 Od satelitu k internetu: Inuit Broadcasting Corporation a Isuma TV

Filmové, video a on-line projekty inuitské produkční společnosti Igloolik Isuma Productions patří v současnosti k nejznámějším výtvorům domorodých kinematografií zejména díky hraným filmům. Mezinárodní dosah a nápaditost této tvorby překračuje běžný rámec obdobných projektů, protože se jí budu věnovat podrobněji.

Audiovizuální tvorbu Igloolik Isuma Productions nelze podobně jako ostatní domorodé kinematografie vnímat bez ohledu na specifický geografický a sociopolitický kontext ovlivněný kolonizací a následným úsilím o kulturní revitalizaci. V případě kanadských Inuitů bylo klíčovou událostí kulturní revitalizace vytvoření autonomního inuitského teritoria Nunavut (Naše země) v roce 1999.⁵⁹ Oficiálním jazykem tohoto teritoria je jazyk *inuktitut* zahrnující desítky dialektů, jimiž mluví zhruba 35 000 lidí v Kanadě a Grónsku. Ustanovení Nunavutu ovšem přineslo také fundamentální otázky o vztahu moderní demokracie k tradičnímu inuitskému systému starších, rozdělení moci a ekonomických zdrojů a s tím související zrod nové třídy politických vůdců. Média hrála v tomto procesu klíčovou úlohu, zvláště při formování a komunikování „moderní“ inuitské identity (Huhndorf, 2000, str. 823). Média byla podstatná i pro zprostředkování komunikace mezi značně vzdálenými komunitami, přičemž signifikantní byla v tomto ohledu role televizní společnosti Inuit Broadcasting Corporation (IBC)⁶⁰. Původně začala IBC fungovat jako reakce na vysílání kanadských a amerických televizních pořadů do vzdálených inuitských osad. Řada komunitních vůdců se obávala, že reprezentace západních hodnot a chování naruší tradiční život a omezí používání původního jazyka. V mnoha komunitách navíc docházelo při sledování filmů a seriálů ke kulturnímu šoku: „*V jednom seriálu byla rodina a tam si všichni lhali, chovali se k sobě neuctivě, křičeli...a pak v posledních pěti minutách se všichni objali a usmířili se...My jsme vždycky byli vedeni k úctě ke starším. Za ty lidi v televizi jsem se styděla. Vždycky jsem sice měla dojem, že bílí lidé jsou divní ...*“ (Brisebois, 1990). Koncem 70. let 20. století proto začal s vládní

⁵⁹ Nunavut (*Naše země*) je oblast ve východní a střední Arktidě o rozloze 350 000 km čtverečních. 83% jejích obyvatel jsou Inuité (tj. 29 000). Nunavut je spravován po vzoru kanadských provincií, nunavutská vláda má premiéra, ministry a zákonodárny shromáždění. Založení Nunavutu je považováno za vítězství a důkaz životaschopnosti inuitské kultury, na druhou stranu teritorium stále bojuje s chudobou, špatnou infrastrukturou, nezaměstnaností, alkoholem, drogami, domácím násilím a sebevraždami. Pracovních příležitostí je málo a možností rekvalifikace rovněž, protože velký počet obyvatel Nunavut opouští a odchází žít do větších měst na jihu Kanady.

⁶⁰ Dalším významným producentem a distributorem audiovizuálních reprezentací inuitské kultury byla i státní instituce National Film Board of Canada (NFB), která od 70. let 20. století organizovala filmové a video workshopy v inuitských komunitách. NFB měla zájem propagovat film a video jako nástroj sociální změny a také možnosti, jak dostat okrajová témata do pozornosti širší veřejnosti. Na základě jejich iniciativ skutečně vznikla řada filmů a videí, ovšem o jejich sociálních dopadech neexistují specifické studie.

podporou experimentální televizní projekt v šesti severních osadách, jejichž obyvatelé získávali základní znalosti z televizní produkce. Tento projekt trval osm měsíců a měl zmapovat zájem a schopnost místních lidí řídit inuitské televizní vysílání, jehož dlouhodobým cílem by bylo využití moderních komunikačních technologií pro posílení jazykové znalosti a kulturního uvědomění. V roce 1981 pak získala televizní licenci stanice IBC. Tato regionální stanice, která dodnes vysílá v inuktitut a zaměřuje své programy na lokální problémy, usilovala o zachování inuitské kultury v éře masmédií a globalizace: „*Jak víte, historie Inuitů je historií adaptací; na přírodní podmínky, kulturní ohrožení, technologické inovace. Televize už z našich osad nezmizí, proto jsme museli najít způsob, jak z této hrozby učinit nástroj uchování naší kultury,*“ (Kuptana in: White, 2005, str. 56). Pod heslem „*vysílání od Inuitů pro Inuity*“ spojilo satelitní vysílání IBC i nejdlehlší komunity a svůj dramaturgický i manažerský model prostřednictvím konzultačních programů předává do dalších částí světa. Počátky IBC a roli médií v rámci inuitské kulturní revitalizace přibližuje dokument *Starting Fire with Gunpowder (Zažehnutí ohně střelným prachem)* (Poisey & Hansen, 1991). Snímek začíná záběrem na inuitskou ženu, která říká: „*Toto nejsem já, je to jen můj obraz,*“ (Poisey & Hansen, 1991). Podobných „zrcizovacích“ efektů je ve filmu víc a poukazují na nutnost dekonstruovat stereotypní zobrazení Inuitů (viz obr. 5.10 a 5.11). Snímek provází producentka IBC Ann Mikijuk Hansen, která se též zmiňuje o nedostatku psané inuitské historie a vysvětluje, že video může pomoci zlepšit dokumentaci dějin.

Nancy Wachowich, antropoložka zabývající se inuitskými médii, v této souvislosti poukazuje na sérii symbolických transformací, v rámci kterých dochází k institucionalizaci určitých artefaktů nebo činností jako kulturních či tradičních (Wachowich in: Stern & Stevenson, 2006, str. 121-123). Při snahách o autentickou sebereprezentaci inuitští filmoví tvůrci a kulturní aktivisté místy navazovali na pozitivní stereotypy vytvořené cestovateli, spisovateli a antropology. Při jednání o svých společenských agendách s vnějším světem pak zdůrazňují inuitští vůdci idealizované kategorie pospolitosti, sepjatosti s přírodou, lovecké zdatnosti a úcty k tradici. Wachowich podporuje názor, že u utlačovaných domorodých společností se tradice rodí až při koloniálním setkání, které naruší dosavadní sociokulturní uspořádání. Následné označení některých kulturních praktik jako tradičních pak pomáhá třídit kulturní rozdíly a umožňuje historicky marginalizovaným skupinám jistou navigaci při pomyslném vstupu do globalizovaného světa (Wachowich in: Stern & Stevenson, 2006, str. 122).



Obr. 5.10 a 5.11 „Starting fire with Gunpowder“. David Poisey, William Hansen. 1991.

5.3.2.1 Igloolik Isuma Productions

Vliv a rychlý rozvoj IBC souvisel z velké části i se silným statutem veřejnoprávní televize v Kanadě (White, 2005, str. 52). Ovšem toto silné propojení se zavedenou institucí ovlivňovalo způsob tvorby dokumentárních filmů a videí, jejichž forma v zásadě odpovídala stylu západních televizních programů. Navíc sídlo stanice je v Otavě vzdálené stovky kilometrů od arktických osad. Inuitský řezbář a filmař Zacharias Kunuk, který do roku 1989 připravoval pro IBC pořady o inuitské kultuře, usiloval o přesunutí sídla stanice do Iglooliku, aby inuitské komunity mohly těžit nejen z televizních pořadů, ale také z množství pracovních míst, které televize nabízí (White J. , 2005, str. 56). Kunuk spolu s dalšími domorodými umělci tvrdil, že cílem domorodých médií nemá být jen záznam kultury s cílem ji uchovat pro budoucnost, ale také vytvoření komunitního způsobu natáčení odpovídajícího mentalitě a estetickým kritériím místních lidí. V roce 1991 proto založil v Iglooliku (cca 1500 členná ostrovní komunita v severovýchodní Arktidě) první nezávislou inuitskou produkční společnost Igloolik Isuma Productions. Snímky z její produkce odkazují k vypravěčské tradici, jsou natáčeny v inuktikut a jejich příprava je záležitostí celé komunity. Většina obyvatel Iglooliku v nich hraje, další se podílí na výrobě kostýmů, předmětů, překladů a technické asistenci. Řada obsahových i formálních rozhodnutí se dělá společně, nehierarchickým způsobem. Pro Igloolik, kde je dnes 60% nezaměstnanost, je možnost zapojit se do filmového procesu podstatná i z ekonomických důvodů.

Produkce Isumy se dá v určitém ohledu nahlížet jako vizuální auto-etnografie, vycházející z emických přístupů zkoumání kultury. Na druhou stranu, motivace těchto filmů není vědecká, ale naopak velmi subjektivní: *„Chtěl bych zachytit, co se opravdu stalo. My jsme skutečně byli hodně poškození kolonizací...Řada našich kulturních zvyklostí, které přežívaly po staletí, byla přerušena, dokonce úplně změněná během uplynulých padesáti let. Mně to nedává smysl. Takže se asi snažím dokázat, že to opravdu byla nesmyslná kulturní změna. To je moje práce,“* (Kunuk in: Ginsburg, Abu-Lughod, & Larkin, 2002, str. 43).

Při analýze domorodých médií se často klade důraz na jejich propojení s širšími kulturně revitalizačními aktivitami. Faye Ginsburg píše, že: „*analýza se musí více než na formální kvality filmů a videí soustředit na kulturní zprostředkování, k němuž dochází skrze filmovou a video tvorbu,*“ (Ginsburg in: White J. , 2005, str. 56). Tento názor vyplývá z nepopíratelné propojenosti domorodých médií (tedy i dokumentárních filmů a videí) s politickým a kulturním aktivismem. Navíc v řadě případů neodpovídá domorodá produkce zavedeným kritériím autorského filmu ani technickým standardům profesionální audiovizuální produkce. Formální stránka domorodé tvorby je ovšem při její analýze podstatná, zvláště když hraje roli kulturního mediátora usilujícího o rehabilitaci obrazu dané kultury zvenčí i zevnitř. Od etnografických filmů se filmy Zachariase Kunuka odlišují především formou vyprávění a skladbou obrazů: „*Měníci se rytmus počasí, větru, sněhu, světla, zvířat je centrálním motivem všech příběhů. Důraz je kladen na harmonii a spolupráci, nikoli na konflikt a drama,*“ (Kunuk, 1996, str. 70-71). Forma zvolená k zachycení obrazu kultury odráží kulturní zkušenost, jak můžeme vidět například v sérii dokumentárních filmů *Storytellers (Vypravěči)* (Kunuk, 1988-2011) reflektující rychlý obrat k modernizaci arktických osad. Ve snímku *Nanugiurutiga (Můj první polární medvěd)* (Kunuk, 2000) vypráví Abraham Ulajuruluk o tradici lovu polárního medvěda. V úvodu Abraham zmiňuje mizející pospolitý charakter lovu. Následně dokument prostřednictvím hraného příběhu malého chlapce, který jde s dědečkem na svůj první lov, naznačuje význam mezigeneračního předávání znalostí. Podobně jako Flaherty využívá Zacharias Kunuk v řadě svých filmů rekonstrukci a hrané pasáže. Zatímco Flaherty se snažil o zachování minulosti jako vzpomínky – nostalgie obrácené směrem ke krásnější, ale ztracené minulosti, Kunukovy filmy jsou mnohem komplexnější. Jsou samy o sobě kulturní pamětí, vizuálním zhmotněním minulé pro budoucnost. Tato paměť ovšem není selektivní, připomíná minulost v celé její ambivalenci. Postavy Inuitů v Kunukových filmech nejsou jen pozitivními prototypy arktických hrdinů, modernita není jen hrozbou a koncem tradiční kultury. Naopak samotný fakt, že se tato tradiční kultura dá sugestivně komunikovat skrze filmovou technologii, je přesvědčivým vyjádřením živého dialogu mezi minulostí a současností. Tvorba Igloolik Isuma Productions není pouhým „přehráním“ tradičních aktivit nebo historických událostí. Sám proces tvorby kulturu oživuje a minimálně po dobu natáčení se historie a tradice zpřítomňují a zhmotňují. Tato videa v sobě tedy kromě praktických návodů obsahují i ideály, hodnoty a koncepty o kulturním významu určitých činností a jevů. Jsou slovy Stuarta Halla: „*živoucím archivem, jehož sestavení je nekončící, nikdy nezavršený projekt,*“ (Hall in: Wilson & Stewart, 2008, str. 76).

Snímek *Avamuktulik (Ryby plovoucí tam a zpět)* (Kunuk, 1995) je klasickou ukázkou dokudramat z produkce Isumy. Historická rekonstrukce zachycuje rodinný tábor u koryta ledovcové řeky během rybářské sezóny v roce 1946 (viz obr. 5.12). Herci používají nástroje i oblečení z té doby. Chlapci jsou vysláni chytat lososy, v táboře ženy stahují kůže pomocí tradičního nože *ulu*. Improvizovaný dialog se týká hlavně běžných věcí jako kvality tulení kůže a příprav na zimu.

Snímek je i poctou komunitnímu způsobu života, v němž měl každý svoje místo a svou roli důležitou pro celek. Forma dokudramatu se v tvorbě Kunuka ukazuje jako svébytný způsob reprezentování domorodé historie, kterou podle mnohých domorodých kulturních aktivistů nelze uchopit v rámci standardních akademických parametrů. Narušuje se tím privilegovaná psaná forma uznávaná dosud euroamerickou civilizací za jediný možný a pravdivý záznam historie (Muecke, 1983, str. 72).



Obr. 5.12 „Avamuktulik“. Zacharias Kunuk. 1995.

Vedle doku-dramatické formy a komunitního způsobu natáčení jsou pro snímky Zachariase Kunuka charakteristické velmi dlouhé záběry a velká hloubka ostrosti. Tyto techniky jsou využívány v momentech, kdy je třeba zdůraznit význam sekvence. Zejména při scénách natáčených v iglú jsou použity extrémní detaily tváří a předmětů, které jsou z narativního hlediska nadbytečné, mají ovšem emocionální význam. Záběry lidí, kterak postávají nebo spolu hovoří, se opakují častěji, než by tomu bylo v tradičních etnografických filmech. Toto opakování však evokuje rytmus života inuitských lovců (White J. , 2005, str. 59). Cyklický rytmus lze pozorovat i v sérii filmů *Nunavut: Our Land* (*Naše země*) (Kunuk, Qulitalik, & Cohn, 2000), která zachycuje opakující se činnosti v různých sezónách (viz obr. 5.13 - 5.16). Série *Nunavut: Our Land* je opět založená na pečlivých rekonstrukcích již neexistujícího způsobu života, které byly vytvořené a napsané členy komunity. Aktivní přístup většiny obyvatel Igloolik k videotechnologiím je poměrně výjimečný a jedním z přínosů Isumy jsou i audiovizuální školení pro mladé lidi a ženy⁶¹.

⁶¹ Jeden z těchto seminářů vedl k založení ženského video-kolektivu Arnait. Uměleckou vizí Arnaitu, mezi jehož klíčové osobnosti patří Susan Avingaq, Madeline Ivalu, Mary Kunuk a kanadská filmařka Marie-Hélène Cousineau, je zapojit hlas a názor inuitských žen do aktuálních společenských diskusí. Arnait produkuje kolektivní videa s cílem zprostředkovat „zkušenost člověka prožívajícího začátek třetího milénia v malé inuitské komunitě, již otřásají společenské a politické změny,“ (Wilson & Stewart, 2008, str. 75).



Obr. 5.13 - 5.16 „Nunavut: Our Land“. Zacharias Kunuk, Norman Cohn, Paulossie Qulitalik. 2000.

Hlavní specifika snímků z Isumy ukazuje následující tabulka č. 2:

<i>Charakteristické znaky</i>
Pomalý rytmus na úkor dynamického střihu
Harmonie a udržení statu quo jsou privilegované oproti dramatickým zápletkám
Kolektivní práce a respekt k názorům členů komunity je důležitější než dominantní postavení režiséra a producenta

Tabulka č. 2. „Charakteristické znaky filmové řeči Igloolik Isuma Productions“.

Na mapu světové pozornosti ovšem zapsal Isuma Productions až výjimečný úspěch jejich prvního celovečerního hraného snímku *Rychlý běžec* (Kunuk, 2001), který vyhrál Zlatou kameru v Cannes v roce 2001. Známou legendu zpracoval podle vyprávění starších scénárista Paul Apak Angilirq. Zacharias Kunuk a jeho tým byli přesvědčení, že „*Rychlý běžec může ukázat globální společnosti, že stojí za to poslouchat inuitské hlasy,*“ (Kunuk a Cohn, 1998). Archetypální síla boje statečného Atanarjuata s jeho závistivým protivníkem překračuje hranice kulturní neprostupnosti a otvírá cestu k pochopení sociokulturního uspořádání a tabu inuitských komunit. Jako ve všech dílech Zachariase Kunuka hrají filmové postavy obyvatelé Igloolik, ať už profesionální herci nebo amatéři (viz obr. 5.17 a 5.18). Zasazení filmu do období před příchodem Evropanů navíc

umožňuje, slovy keňského spisovatele a aktivisty Ngugi wa Thionga, „*přesunutí periferie do centra*“ (Thionga in: Huhndorf, 2000, str. 824), tedy reprezentovat domorodou společnost a kulturu jako nezávislou a sebeurčující, nikoli jen v jejím vztahu vůči dřívějším kolonizátorům. Zacharias Kunuk v mnoha textech a rozhovorech zmiňuje paralelu mezi smrtí tradiční inuitské kultury a vysokým procentem sebevražd u mladých Inuitů. V roce 1998 v popisu projektu pro Guggenheimovu nadaci napsal: „*Atanarjuat osloví mladé Inuity a dá jim naději. Mezi mladými Inuity je nejvyšší procento sebevražd v Kanadě...Zdá se, že ve chvíli, kdy naši starší přestali vyprávět příběhy, tak naši mladí lidé se začali zabíjet. Atanarjuat bude průkopnické použití videa, které dá nový život naší minulosti a ukáže mladým lidem, že živá minulost znamená živou budoucnost,*“ (Kunuk in: Ginsburg, 2003, str. 828).

Druhým hraným celovečerním filmem z produkce Isuma je snímek *The Journals of Knud Rasmussen* (*Deníky Knuda Rasmussena*) (Cohn & Kunuk, 2006). Film zobrazuje skutečnou událost z let 1922-23, kdy rodinu šamana Avvy navštíví Knud Rasmussen, obchodník Peter Freuchen a antropolog Therkel Mathiassen. Jedná se o první hraný film o kristianizaci Inuitů natočený Inuity a nabízející jejich úhel pohledu. V roce 2008 vytvořil ženský kolektiv Arnait Video Productions hraný film *Before Tomorrow* (*Před zítřkem*) (Ivalu & Cousineau, 2009) o ženách, které se díky šamanským schopnostem a sounáležitosti s přírodou vyrovnávají s dopadem agresivního kulturního kontaktu s bílými lidmi. Na prestižním mezinárodním festivalu v Torontu získal cenu za nejlepší režijní debut, což svědčí o přesahu původně lokální tvorby směrem k zájmu širší veřejnosti. Podle Faye Ginsburg změnila dokudramata a hrané filmy z Igloodiku všeobecný názor na domorodou kulturní produkci. Ukázalo se totiž, že domorodá produkce může přinést nové umělecké hodnoty a zároveň mít kapacitu na aktivní změnu kulturní politiky. Konkrétně *Rychlý běžec* byl ve své době jedním z nejúspěšnějších kanadských filmů a díky němu se stala reprezentace inuitského života skrze inuitskou perspektivu součástí imaginace nejen kanadské, ale světové veřejnosti (Ginsburg, 2003, str. 830). Antropolog a filmař Lucas Bessire ovšem kriticky upozorňuje na tendence západního publika a filmové kritiky nahlížet tento film jako na „univerzální“ a „nadčasový“. V těchto na první pohled neproblematických kategoriích vidí pozůstatky zjednodušeného vnímání evoluce domorodých kultur. Diváci podle něj chtějí v těchto příbězích nalézt apel na univerzální lidskost, bez níž nejsou schopni dospět k mezikulturnímu porozumění. „*Jednotlivost diváckých reakcí naznačuje touhu dominantní společnosti po „správné“ (primitivní, exotické) domorodé identitě,*“ (Bessire, 2003, str. 834).



Obr. 5.17 a 5.18 „Rychlý běžec“. Zacharias Kunuk. 2001.

Isumu od začátku podporovalo mnoho amerických a evropských umělců, antropologů a aktivistů (Norman Cohn, Marie-Hélène Cousineau, Nancy Wachowich, Faye Ginsburg), kteří věřili v důležitost i účinnost posílení hlasu domorodých lidí skrze film a video. Tato podpora byla spolu se státním financováním zásadní pro rozvoj domorodé audiovizuální produkce v Iglooliku. Vznikla zde i internetová televize Isuma TV⁶² zprostředkovávající zdarma k vidění stovky dokumentárních, hraných a experimentálních filmů domorodých autorů z celého světa. Webové stránky televize slouží rovněž jako diskusní fórum a informační kanál o konferencích, festivalech, peticích a podobně. Zatímco Isuma TV zaznamenává stálý růst, produkční společnost Isuma Productions ukončila v roce 2011 činnost. Domorodé filmové a videoprojekty v Iglooliku nicméně pokračují jako nezávislé projekty různých jednotlivců.

5.4 Budoucnost a úskalí domorodých médií

V předchozích odstavcích jsem ukázala, že činnost původních národů související s natáčením je zpočátku téměř vždy spojená se snahou přihlásit se k tradici a potřebou ji uchovat. Témata domorodých dokumentárních filmů a videí se týkají záznamu tradic, mytologie a způsobu života, procesu tvorby kulturní identity, vyrovnání se s minulostí a s ní spojenými traumaty, vztahem k jazyku a území a v neposlední řadě reflexe komplikovaného globálního světa a možnosti se v něm autenticky realizovat a prezentovat. Častými náměty jsou také ekologické problémy a zdraví. Formy domorodé audiovizuální produkce jsou taktéž velmi různorodé: vyloženě aktivistická videa, dokumentární, experimentální a hrané filmy, hudební videa a animace. Podobně jako v kterékoli jiné kinematografii se i zde žánry vzájemně prolínají a někteří autoři se vzpírají tendenci antropologů a kritiků jejich díla klasifikovat zaběhnutými termíny. Domorodé audiovizuální produkty často stále vznikají přímo v komunitách (Isuma Productions, VNA,

⁶² <http://www.isumatv.ca>

CAAMA), objevuje se však nastupující generace domorodých filmařů (Andrew MacLean, Tracey Deer, Sherman Alexie), kteří ze svých komunit odešli do větších měst, ale vrací se ke svým kořenům. Tito lidé čerpají z tradic svých předků a reflektují současné problémy domorodých komunit. Zároveň jsou však začleněni do struktur euroamerických filmových škol, produkčních společností, distribucí a festivalů. Nezdá se však, že by tím jejich tvorba byla jakkoli méně autentická, méně „domorodá.“ Na námitky kulturních puristů o destruktivním vlivu audiovizuálních médií na domorodé populace a tradiční domorodou estetiku lze argumentovat tím, že mnohé z těchto populací se naopak hrdě hlásí ke své schopnosti inovace a integrace technologií přicházejících zvenčí, neboť tyto schopnosti přispěly v dřívějších dobách k přežití skupin v těžkých podmínkách (Faris, 1993, str. 12-13). Autenticita sdělení nemusí být kompromitována západním médii, stejně tak se úhel domorodého pohledu nemění jen proto, že svět nahlíží skrze oko západní kamery. Kulturní jinakost je zachována, protože tvůrci svými snímky chtějí znovu nalézt kulturní identitu, jakkoli je v postmoderní době nejednoznačná. Při rozboru domorodých médií je proto kromě estetických kategorií nutné sledovat zda „*se domorodá média odvíjí od sociálních procesů a světových názorů, které ukazují na alternativní strukturování a poznání našeho světa,*“ (Leuthold, 2001, str. 70). Domorodá audiovizuální produkce je primárně určena domorodým lidem. Projekce organizované v rámci komunity tvoří tudíž nadále podstatnou součást domorodých mediálních aktivit, kdy se ve třídách, na slavnostech nebo při setkáních s vládními zástupci promítají filmy o politických, lidskoprávních a kmenových otázkách, které by bez ilustrace jinak bylo obtížné adresovat. Ovšem domorodá tvorba dnes cirkuluje i z těch nejodlehlejších lokalit prostřednictvím satelitního vysílání nebo internetových portálů jako Native Networks⁶³ (zaštitěný Smithsonian Museum of the American Indian), australský Change Media⁶⁴ nebo inuitská Isuma TV⁶⁵. Dalším distribučním kanálem jsou muzea moderního umění, galerie a hlavně festivaly. Již v roce 1979 vznikl první festival domorodé kinematografie – Native American Film and Video Festival⁶⁶, v současnosti jich existují desítky. Speciální pozornost domorodé audiovizuální produkci věnuje každoročně i prestižní Sundance Film Festival, kde prostřednictvím platformy Native Forum⁶⁷ mohou domorodí autoři získat dotace na své projekty, prezentovat své filmy a navazovat kontakty. V Jižní Americe je etablovaný například festival Festival International de Cinéma et Vidéo des Peuples Indigènes v Bolívii⁶⁸.

⁶³ <http://www.nativenetworks.si.edu>

⁶⁴ <http://www.changemedia.net.au>

⁶⁵ <http://www.isuma.tv>

⁶⁶ <http://nativenetworks.si.edu/nafvf/index.aspx>

⁶⁷ <http://www.sundance.org/festival/film-events/native-forum>

⁶⁸ Mezi další významné festivaly patří: IMAGENation Aboriginal Film and Video Festival ve Vancouveru, ImagineNative Film Festival v Torontu, Wairoa Maori Film Festival na Novém Zélandu, nebo putovní

Zatímco antropologové a západní filmaři se zabývají otázkami politiky reprezentace a etickými dimenzemi mediálního prostoru, audiovizuální média jsou v současnosti využívána dřívějšími subjekty antropologického bádání jako zcela samozřejmá součást kulturního projevu. Etnografická a mezikulturní setkání tak již nejsou omezena na fyzický prostor, v mediálním prostoru se totiž setkávají etnografické audiovizuální reprezentace s domorodými reprezentacemi a domorodé komunity jsou navzájem propojené zejména přes internet. Některé domorodé populace jsou, co se týče dostupnosti technologií, více znevýhodněné než jiné, přístup k internetu v mnoha místech není pravidelný a počítače nelze zapojit do elektřiny. Faye Ginsburg však dodává, že pro domorodé mediální tvůrce není nutné mít všechny možnosti, na něž jsou zvyklí západní filmaři. Hovoří o tak zvaném *digitálním rozhraní* (Ginsburg, 2008, str. 130). Západ se podle ní stal obětí technologického determinismu digitálního věku. Domníváme se, že internetová komunikace je neefektivnější forma komunikace a je potřeba ji rozšířit do celého světa. Ty země nebo skupiny, jež nemají nebo nechtějí mít přístup k této technologii, by měly v zájmu svého rozvoje západ dohnat. Tento předpoklad se vztahuje i k audiovizuální produkci. Nebere však na zřetel fakt, že každá skupina pro své kulturní a politické účely potřebuje trochu jiné podmínky a musí si prostředek mediální komunikace zvolit sama. U mnoha afrických domorodých komunit je například účelnější rádio, Maorové zase preferují film a pro Inuity a Aboriginy je důležité domorodé televizní vysílání.

Úskalí domorodé audiovizuální tvorby nespátřuji v její větší nebo menší autenticitě, ani ve vypůjčování moderních technologií a vlivu vnějšího světa. Problematická je ovšem otázka financování těchto projektů. Zejména mediální iniciativy na úrovni komunity se neobejdou bez pomoci nadací nebo vlád. Až na výjimky velice úspěšných filmařů není domorodá audiovizuální tvorba výdělečná a objevuje se tu tedy nový typ závislosti na vnějším světě. Samozřejmě v podobné situaci jsou i mnozí evropští dokumentaristé žijící z grantů a stipendií. Ekonomickou nezávislost domorodých mediálních projektů bude však nutné posílit, jinak mnoho z nich zanikne pouze díky změně vládní politiky. Zejména menší komunitní projekty jsou také závislé na svých zakladatelích, zaštiťujících neziskových organizacích nebo několika málo vůdčích osobnostech, a jejich případný odchod může zbrzdit nebo úplně přerušit další vývoj projektů. Problém je, že většina sponzorů v oblasti minoritních kultur vůbec neočekává, že by se tato produkce mohla těšit širšímu zájmu. Podporují tudíž lokální „kulturní“ produkci, ale ve chvíli, kdy má tato produkce ambice zasáhnout celkové kulturní prostředí většinové společnosti, vymyká se etablovaným škatulkám a přestává být podporovatelná. Domorodá produkce by se podle tohoto schématu měla držet domorodých témat a domorodých cílových skupin.

Faye Ginsburg tento fenomén nazývá vytvářením „*mediálních rezervací*“ (Ginsburg, Abu-Lughod, & Larkin, 2002, str. 130), k čemuž přispívá i fakt, že domorodí filmaři často žijí daleko od centra kulturního dění a ocitají se ve znevýhodněné pozici, protože se nemohou účastnit každodenního sociálního kontaktu v rámci filmové komunity, který pomáhá k získání důvěry, znalostí a dalších aspektů klíčových pro financování filmů. Norský režisér sámského původu Nils Gaup formuloval své těžkosti při shánění financí na filmové pocty tradičnímu vypravěčství takto: „*Jelikož naše příběhy nejsou určené masovému publiku, je obtížné je financovat. Vydělávají příběhy komerčního rázu, schopné bezproblémově cestovat mezi kulturami. Ale sámské příběhy takové nejsou ani nemohou být,*“ (Gaup in: Dowell, 2006, str. 381).

Další problém vidím v zařazení domorodých médií do diskursu mediálních a antropologických studií. Dříve poskytovaly tyto obory interpretace domorodých kultur, teď interpretují jejich média. I v těchto rozbořech se přes jejich reflexivní naladění objevuje tendence generalizovat a vidět všechny domorodé filmaře jako stejné typické zástupce jednoho celku, přičemž všichni skrz svou tvorbu realizují tytéž cíle. Z výše řečeného však podle mě jasně vyplývá, že domorodá média sestávají s různorodých tvarů a obsahů. Právě v této různorodosti vidíme důležitost domorodých médií, neboť obohacují způsoby, jimiž se domorodá identita může naplňovat a komunikovat navenek. Domorodá média také umožňují dialog napříč geografickým, kulturním a generačním prostorem a právě diskuse mezi všemi těmito aktéry domorodé kultury oživuje. Více než čtyři desetiletí existence a rozvoje domorodých kinematografií, televizí a internetových projektů přispěly ke změně vztahu domorodých kultur ke svým audiovizuálním reprezentacím a novým náhledům většinové kultury na domorodé kultury. Relevance domorodých audiovizuálních obsahů je ve světě globálně propojeném ekonomickými procesy a kulturními obsahy nezpochybnitelná pro svou schopnost přispět k zachování cenné kulturní rozmanitosti.

6 Filmy a videa v kultuře aljašských Jupiků a Inupiatů

Mí lidé jsou zde pohřbíváni tisíce let. Půda sestává z masa a kostí mých předků. Nejenom, že v této zemi žijeme, my jsme touto zemí.

Alexie Isaac, režisér a reportér televizní stanice KUYK

Naše kultura se stala součástí globálních pop-kulturních referencí. Pokud jste všímaví, uvědomíte si, že ve vašem životě neuplynou ani tři dny bez nějaké zmínky o „Eskymácích.“ Může to být vtip, reklama, nebo součást dramatického příběhu. Z nějakého důvodu pobýváme na extrémní hranici lidské zkušenosti a ostatní na to reagují. Na druhou stranu, většinou příběhy o nás vypráví někdo jiný. Točím filmy, abych to změnil.

Andrew Okpeaha MacLean, režisér

Následující kapitola se bude zabývat způsoby, jakými jsou audiovizuální média (zejména film a videotvorba) v komunitách aljašských domorodých obyvatel využívána ke kulturní interpretaci na jedné straně a kulturní revitalizaci na straně druhé. Tuto geografickou oblast jsem si vybrala proto, že audiovizuální reprezentace kultury vytvořené vnějšími pozorovateli v uplynulých desetiletích jsou dnes aljašskými původními obyvateli často používány ke znovunavázání vztahu k minulosti a sehrávají podstatnou roli při rozvíjení imaginace, vyvolání vzpomínek a zachování kulturní paměti. Navíc původní filmová tvorba a videotvorba zejména mladé generace aljašských domorodců svědčí o potřebě přihlásit se k domorodé identitě a zároveň vytváří nové pole pro její vyjádření. Přesto není domorodá kinematografie aljašských Jupiků a Inupiatů v akademických kruzích příliš dobře zmapovaná. Pokusím se proto alespoň stručně vysvětlit souvislost aktuální domorodé tvorby s předchozími filmovými a vizuálně antropologickými projekty přicházejícími zvenčí.

Již bylo zmíněno, že pro velmi dlouho marginalizované a „zneviditelněné“ původní národy je stále velmi důležité nahlas říct: Jsme tady. Stejně důležité je však pro ně interpretovat vlastní historii i současnou situaci po svém. Historik Calvin Martin tvrdí, že kultura ke svému přežití potřebuje žít své příběhy. V případě aljašských Eskymáků by to byl příběh o kolektivním způsobu života pevně spjatém s přírodou a starými zvyky. Tento příběh byl narušen nejen technickými aspekty modernity, ale také západními stereotypy připisujícími určitým kulturním formám negativní konotace (například zastaralost nebo podivnost) (Martin, 1987, str. 27-34). Domorodí kulturní aktivisté na Aljašce (viz obr. 6.1) proto hledají způsob, jak harmonizovat dřívější tradice se současným stylem života ovlivněným modernitou a postmodernitou, a pokouší se rehabilitovat domorodou kulturu od svazujících předsudků.

Moderní média (rozhlas, noviny, televize, internet) sice mohou řadu pozitivních i negativních stereotypů rozšiřovat, v rukou domorodých populací však mají potenciál šířit jejich vlastní kulturní

příběhy, rozvíjet potřebnou představivost o kultuře (etniku, skupině) a přispět tím k jejímu zachování a rozvoji. Média otevřela původním národům možnost komunikovat své příběhy členům vlastní kultury, ale také „západnímu světu“. Komplikovaná traumata způsobená příliš rychlou kulturní změnou přesahují rámec osobní historie jednotlivců, a je proto potřeba je řešit na kolektivní úrovni. Zejména mladí příslušníci původních národů žijící ve městech, vklínění mezi kulturou svých rodičů a kulturou západní, často obtížně hledají kulturní identitu. Přesto, jak ukazují i následující údaje, zde existuje reálná potřeba se s kulturním dědictvím i aktivně a kreativně vypořádat. Z kulturologického pohledu je kultura dynamická a v čase se mění. Určitá kulturní změna je tedy přirozená a dochází k ní na základě inovací. Tyto inovace v podobě vynálezů (vznikajících uvnitř kultury) a přejímek (přicházejících zvenčí) jsou zdrojem kulturní změny endogenního nebo exogenního charakteru (Eriksen, 2008). Přejímání kulturních prvků může být selektivní, když si daná kultura vybírá přejímky s ní kompatibilní. Kulturní prvky také bývají po přijetí modifikovány, může být částečně upraven jejich význam a funkce. Po nějaké době členové kultury nový prvek internalizují a proces kulturní změny je dokončen. U kolonizovaných či jinak násilně ovládnutých kultur může ovšem tento proces být vynucený a zrychlený a trvale tak narušit integritu kulturního systému. Kultura původních obyvatel Aljašky byla specifická v tom, že se jednalo o menší skupiny lidí, které byly vlivem klimatických a geografických podmínek velmi dlouho izolované od zbytku světa a difuze nových kulturních prvků zde začala probíhat ve větší míře až v 19. a 20. století. Kulturní kontakt a kolonizace s sebou přinesly řadu změn, včetně médií, na které se muselo původní obyvatelstvo naučit reagovat. Současné domorodé mediální iniciativy však vychází často zevnitř domorodých komunit, protože se domnívám, že nenarušují kulturní integritu, naopak mohou přispět k jejímu upevnění.



Obr. 6.1 „Mapa Aljašky“. Lonely Planet. 2003.

6.1 Původní obyvatelé Aljašky

Původní aljašské obyvatele je možné rozdělit do šesti skupin: Unanganové/Aleutové, Sugpiaqové/Alutiiqové, Jupikové, Inupiaté, Athabaskové, Tlingitové a Haidové (Langdon, 2006). Toto členění se týká hlavně jazykové a kulturní podobnosti vyplývající ze sdílení stejného geografického prostoru, neodráží však subtilnější kmenové rozdělení ani politické skupiny. Až do 20. století žila většina těchto skupin lovecko-sběračským způsobem života. Od 50. let 20. století mnohé rodiny začaly preferovat usedlý styl života, neboť se vyskytovala možnost pravidelně placené práce. Kulturní vzorce byly dále pozměněny šířením nových kulturních obsahů ve školách, kam domorodé děti docházely. Od 80. let 20. století jsou i nejodlehlejší osady propojené se světem satelitním vysíláním a v současnosti samozřejmě skrze internet.

V rámci této kapitoly se budu, jak již bylo zmíněno, věnovat primárně aljašským Eskymákům, kteří obývají téměř celé aljašské pobřeží kromě jeho jihovýchodní části, řádově tedy tisíce kilometrů čtverečních. Jejich kultura je závislá na technologických, společenských a rituálních praktikách, které provázely lov mořských savců a ryb, což je spojuje s jinými etniky arktického regionu. Je také namístě vysvětlit, proč pro tyto skupiny aljašských původních obyvatel používáme termín Eskymáci namísto politicky korektnějšího označení Inuité. *Eskimo* pravděpodobně znamená „*obouvač sněžnic*“, ale existuje i překlad „*pojídači syrového masa*“ (Fienup-Riordan, 1995) odvozený pravděpodobně z jazyka Algonkinů. Toto pojmenování se vžilo pro obyvatele arktických regionů Aljašky, Grónska, Kanady a částečně Sibíře, kteří jsou si jazykově a kulturně příbuzní. V Kanadě a Grónsku je nyní oslovení Eskymák pocíťováno jako pejorativní a bylo nahrazeno etnonymem Inuité (ve volném překladu „*lidé*“). Původní obyvatelé severozápadní a jihozápadní Aljašky však termín Eskymák běžně akceptují. Vedle toho používají označení korespondující s jejich jazykovou větví: Jupikové (opravdoví lidé) a Inupiaté (lidé) (Daley & James, 2004, str. 7).

Pro kulturology, antropology, kulturní ekology a další sociální vědce byly původní arktické populace zajímavé díky svým specifickým adaptačním schopnostem a poměrně dlouhé době izolovaného vývoje. Koncem 19. století byly v duchu kulturního evolucionismu tyto lovecko-sběračské komunity nahlíženy (podobně jako třeba Sánové) jako živoucí zkameněliny lidí z pozdního pleistocénu. Mnoho výzkumů se dodnes týká procesů kulturní změny, akulturace a kulturního přežití při střetu s modernější a mocnější společností. Další směr bádání se týká adaptačních a ekologických mechanismů využívaných domorodci. Výzkumů o vlivu médií na kulturní změnu a kulturní revitalizaci je poměrně malý počet (na rozdíl od výzkumů na totéž téma u kanadských Inuitů), poměrně ucelený přehled podává například publikace *Cultural Politics and the Media – Alaska Native Voices* (Daley & James, 2004).

6.1.1 První kontakt s Evropany a kulturní změna

Každé z aljašských domorodých etnik má poněkud jinou historii kontaktu s vnějším (moderním) světem. Inupiaté, obývající zejména arktickou část Aljašky, například kvůli své geografické izolovanosti zaznamenali první kontakt až počátkem 19. století. Na jihu Aljašky byly oproti tomu kontakty velmi živé už od roku 1763, kdy se do oblasti poprvé pokusili proniknout Rusové. Ti s sebou přivezli i pravoslavné kněze, aby sloužili mše osadníkům a konvertovali původní obyvatelé. Kněží byli často šokováni agresivním zacházením s původními obyvateli a otevřeně je kritizovali. Je nutné podotknout, že ruští misionáři byli také relativně tolerantní k zachovávaní rituálů, původních jazyků a jiných tradic, které propojovali s pravoslavím (Fienup-Riordan, 1990, str. 24). Například na severozápadě Aljašky se dodnes slaví *selaviq* – pravoslavné vánoce obohacené o místní tance a rituály (Fienup-Riordan, 1990, str. 36).

Poté, co Spojené státy v roce 1867 koupily Aljašku od cara Alexandra, se osídlování a industrializace Aljašky zvýšily. Rozsáhlou migraci bílých Američanů na sever zapříčinila Zlatá horečka na přelomu 19. a 20. století. Až na výjimky potom docházelo k hromadné kristianizaci původních obyvatel⁶⁹. Misionáři také často fungovali i jako amatérští etnografové, filmaři a historici shromažďující informace a artefakty místních kultur. Pečlivě zaznamenávali místní jazyky a vytvářeli k nim písmo. Zároveň se však původní obyvatelé snažili vzdělat a civilizovat, neboť se předpokládalo, že původní národy již nebudou mít v moderní společnosti místo (Daley & James, 2004, str. 28). Generace dětí docházejících do misionářských škol směly mluvit jen anglicky, vzhledem k tomu, že původní jazyky byly spolu s ostatními kulturními projevy považované za pohanské. Postupně také řada domorodých rodin přecházela na usedlý způsob života obohacený o západní technické vymoženosti. Možnosti stálé práce se naskýtal v rybích konzervárnách nebo v rámci kožešnického průmyslu. Ovšem vztah k přírodě a životu plně zabezpečenému pouze přírodními zdroji zůstal pro většinu domorodých obyvatel takřka synonymem pro kulturu samotnou. Půda a kultura jsou pro domorodé obyvatele nerozlučně spjaté, jak ostatně dokazuje i citát jupického kulturního aktivisty Alexie Isaaca: „*My, Eskymáci, jsme moc hrdí na svůj způsob života, žijeme z toho, co nám dá příroda. Z dokonalé znalosti „půdy“ vycházejí naše tradice a kultura, kterou nám předali předci.*“ (Isaac in: Fienup-Riordan, 1990, str. 22) Hrdost na soběstačnost předků a silné vazby k místu rodinného původu charakterizovala i pozdější domorodé aktivisty za územní práva.

⁶⁹ Konkrétní misionáři rozhodovali o úplném potlačení místních zvyků, nebo jejich integraci do křesťanských praktik. Například Moravská církev schvalovala výrobu tradičních masek i tanců s nimi pouze v případě, že masky nebudou mít vyřezané oči. Právě jimi totiž podle místního přesvědčení mohly do nositele masky vstoupit duchové předků a zavést člověka do jiných světů (Fienup-Riordan, 1990, str. 49).

6.1.2 Územní spory

Na rozdíl od jihu USA neexistovaly na Aljašce nikdy rezervace, ale domorodci stejně nebyli považováni za právoplatné občany s možností zákonitě uplatňovat své nároky. Rostoucí nespokojenost se statutem druhořadých občanů a trvající problémy s nemocemi a alkoholismem vyvrcholily v momentě, kdy se Aljaška v roce 1959 stala oficiálním státem USA (předtím měla pouze statut teritoria). Federální vláda si pak nárokovala třetinu veřejné půdy, ačkoli územní nároky původních obyvatel nebyly ještě vyřešené. Prostřednictvím uskupení *Alaska Federation of Natives* (Aljašská domorodá federace) se zmobilizovala silná politická snaha původních obyvatel obhájit svá teritoria. Tento spor o územní nároky se ještě vyhrotil koncem 60. let v souvislosti s nálezem ropy v Prudhoe Bay na severu státu. V roce 1971 byla po spletitých dohadách konečně uzákoněna dohoda známá pod zkratkou ANCSA (Alaska Native Claims Settlement Act). Tato smlouva byla výsledkem kompromisu mezi územními nároky původních obyvatel, politickými cíli federálních úředníků a v neposlední řadě potřebou nadnárodních korporací rychle zprovoznit ropovod vedoucí nově nalezené zásoby ropy ze severu Aljašky na jih. Na konzervativní politiku Spojených států nabízela ANCSA překvapivě štedré podmínky. Byla také velkým stimulem pro další politické aktivity původních obyvatel, kteří získali naději na vyřešení dlouhodobých problémů ve vesnických komunitách, jako byly zdravotnictví, kanalizace, ekologicky závažná těžba surovin a podobně. ANCSA měla však i jisté ambivalentní aspekty, například vytvoření korporátní domorodé elity a vnesení čistě kapitalistických praktik do tradičního uspořádání domorodých vesnic a komunit. Z pohledu původních obyvatel nebyla ANCSA úplně šťastným řešením také z důvodu, že omezila přístup původních obyvatel k lovu a rybolovu, který i nadále tvořil významnou část jejich obživy, pouze na vyhrazené území.

Kontakt s bílými osadníky a z toho plynoucí kulturní změna s sebou pro původní obyvatele přinesla za posledních padesát let výhody (v podobě elektrifikace, satelitů, státních finančních podpor atp.) i takzvané civilizační choroby. Alkoholismus v četných domorodých vesnicích způsoboval tak silné sociální problémy, že řada oblastí zavedla úplnou nebo částečnou prohibici. Dalším problémem u domorodé mládeže je častá závislost na toxických látkách (zejména se jedná o čichání lepidla). Tato tendence patrně souvisí s neutěšenou situací v některých odlehlých vesnických komunitách, kde je velká nezaměstnanost a s ní související vykořeněnost spoluodpovědná za vysoké procento sebevražd, depresí, závislostí a domácího násilí. Mnozí původní obyvatelé dávají sníženou odolnost vůči neduhům západního světa za vinu rychlosti kulturní změny a již zmíněné ztrátě kontaktu s tradicemi (Daley & James, 2004, str. 148). Ačkoli alkoholismus a závislosti na toxických látkách dokumentuje řada výzkumníků, často je tento problém měřen dvojím metrem vzhledem k bílé populaci, kde jsou tyto problémy rozšířeny také.

6.2 Snahy o revitalizaci původních kultur Aljašky

Materiální kultura původních obyvatel Aljašky je poměrně dobře zmapovaná díky činnosti cestovatelů, misionářů a antropologů⁷⁰. V muzejních sbírkách po celém světě jsou k vidění domorodé slonovinové a dřevěné řezby, masky, indiánské totemy a oblečení.⁷¹ Písemně zaznamenaná jsou i početná tradiční vyprávění a mytologie. V současnosti se revitalizační snahy soustředí na zachování živých kulturních praktik, zejména jazyka a tradičního způsobu života silně spjatého s přírodou. Zásadní přitom je, že původní obyvatelé si sami určují, co jsou pro ně klíčové elementy jejich kultury a jakým způsobem je propojí s moderním životním stylem. Po staletí byla jejich kultura interpretována zvnějšku, ale s rostoucím politickým uvědoměním v 70. letech 20. století šla ruku v ruce i touha po skutečném kulturním sebeurčení (Clifford, 2004, str. 6). Díky penězům generovaným domorodými korporacemi vznikla celá řada center kulturního dědictví vedených přímo domorodci. Jedním z největších je *Alaska Native Heritage Center* (ANHC)⁷² v Anchorage (viz. obr. 6.2), nejlidnatějším městě Aljašky, kde žije 23 % z celkové domorodé populace. Toto centrum slouží jako výstavní prostor, ale pořádá také nespočet dalších aktivit, například filmové projekce, setkání se starými vypravěči nebo tradiční řemeslné dílny. Dalším známým centrem je Alutiiq Museum otevřené v roce 2000 na ostrově Kodiak na jihu Aljašky⁷³. Ředitel tohoto muzea, antropolog Sven Haakanson, sám Alutiik, je významnou postavou revitalizačního kulturního hnutí a svými výzkumnými projekty významně přispěl ke vzdělávacím projektům, v rámci kterých se například děti ve škole učí výrobě masek, pastí na ryby a jiných tradičních artefaktů (Clifford, 2004, str. 10).

Na tradici slavnostních setkání, kde si dříve lidé prostřednictvím her zkoušeli svou výdrž, od roku 1961 navazují *World Eskimo Indian Olympics*⁷⁴ (viz obr. 6.3). Obdobné aktivity se odehrávají téměř ve všech domorodých komunitách, jejichž členové o sobě navzájem vědí, inspirují se, případně se sdružují v globálních hnutích či radách. Inuité z celé arktické oblasti jsou propojeni mimo jiné prostřednictvím organizací COPE (Committee for Original People's Entitlement), Inuit Tapirisat (Inuit Brotherhood) nebo Inuit Circumpolar Council (ICC)⁷⁵, mezinárodního sdružení reprezentující asi 160 000 Inuitů z Aljašky, Kanady, Grónska a Čukotky. Organizace má rotující

⁷⁰ Jmenujme například dílo Franze Boase *The Central Eskimo* vydané poprvé v roce 1888 (Boas, 1964).

⁷¹ Například v Museum of Natural History v New Yorku (<http://www.amnh.org>), Smithsonian National Museum ve Washingtonu DC (<http://www.mnh.si.edu/arctic>), kde je uložena i kolekce Aleše Hrdličky, nebo v Musée du Quai Branly v Paříži (<http://www.quaibranly.fr>).

⁷² <http://www.alaskanative.net>

⁷³ <http://alutiiqmuseum.org>

⁷⁴ <http://www.weio.org>

⁷⁵ <http://www.inuit.org>

předsednictví a schází se na velkém summitu jednou za čtyři roky. Za udržení původních kultur se ICC zasazuje mezinárodním politickým lobbíngem, aktivní je i na poli ochrany životního prostředí a lidských práv. Obdobným způsobem funguje na regionální úrovni *Alaska Federation of Natives*⁷⁶.

Snaha aktivně uchopit své kulturní dědictví vyžaduje i nové zvážení toho, co je základem společné kulturní identity nebo tradice v místech, kde byla kultura tolikrát narušena (kolonizací a kristianizací) nebo definována a využívána vnějšími pozorovateli (cestovateli a antropology). V tomto kontextu jsou diskuse o kulturním dědictví vždy politicky citlivé, neboť se zákonitě dotýkají územních nároků, práva na sebeurčení a duchovního vlastnictví. Kulturní teoretik James Clifford tvrdí, že tradice není nikdy politicky neutrální, protože i to, jakým způsobem se bude navenek představovat společná identita, je výsledkem složitých vnitřních procesů a intenzivního dialogu uvnitř komunit i mezi komunitami a politiky, případně akademiky zvenčí (Clifford, 2004, str. 8). Clifford vidí v rozličných aktivitách původních obyvatel hlásících se ke kulturnímu dědictví působení tří sociálních procesů: *politickou artikulaci* (tj. srozumitelnou komunikaci identity a kultury navenek, vytváření kulturních a politických aliancí), *performanci* (vizuální aspekty kulturních procesů; výstavy, festivaly, dílny, veřejné představení tradičních tanců nebo vyprávěčství vesměs určené pro nevyhraněné publikum) a *překlad* (komunikace a dialog napříč kulturními a zejména generačními rozdíly) (Clifford, 2004, str. 9). Tyto procesy tedy probíhají uvnitř komunity i navenek, důležitý je i mezigenerační aspekt. Klíčovými aktéry revitalizačních hnutí jsou totiž jak zástupci starší generace, tak mladí domorodí lidé, kteří mnohdy studovali na zahraničních univerzitách a jejichž schopnost *překlada* je velmi podstatná.

Vyjádření identity – v tomto případě domorodé identity – je ve 21. století obohacené o řadu charakteristik globálně propojeného světa, zejména co se týče nových komunikačních možností. Globální propojení ji však také komplikuje – už žádné místo na světě není bez cizích vlivů, přistěhovalců nebo vlivů mezinárodní ekonomiky a urbanizace. Toto vše popírá „statickou“ koncepci tradice a vyžaduje mnohem otevřenější a flexibilnější přístup spojený s uznáním závislosti na vnějších mocenských faktorech a schopnost vyjednávat v tomto prostředí prostor pro svou existenci za určitých podmínek. Tradice se tedy stala politickou kategorií. Clifford ve svém článku upozorňuje i na nebezpečí spojené s přesvědčením, že uznání kulturní identity stačí na systematickou změnu v rozdělení moci a rozhodovacího vlivu. Z úsilí o zachování tradic se pak může stát jakási forma depolitizované „spotřební nostalgie“ (Clifford, 2004, str. 8). Revitalizace tradic totiž není jen jednoznačným přijetím starého a jeho přenesením do současnosti, vytvořením skanzenů a knihoven, kde se kultura uchová v paměti. Jedná se pochopitelně o mnohem složitější proces. Revitalizace tradic je procesem obnovení vztahu současnosti k minulosti, jejím

⁷⁶ <http://www.nativefederation.org>

zpřítomněním. A v tomto procesu zpřítomňování se řada věcí minulých transformuje. Performativní aspekty revitalizačních hnutí – včetně domorodé filmové a video produkce – jsou podle mého názoru též specifickou formou kulturního kontaktu, v němž hraje důležitou roli subjektivita, sebepojetí a komunikace s „druhým“. Arjun Appadurai, jak již bylo uvedeno, označuje za jednu z konstitutivních charakteristik moderní subjektivity představivost (imaginaci). S pomocí moderních technologií a všudypřítomných médií si lidé dokážou představit mnohem víc možností svého života. Zároveň masmédia umožňují globální sdílení určitých představ. Imaginace se tudíž stává více osobní i kolektivní zároveň. Sebe- představování (*self-imagining*) se podle Appaduraie stalo každodenním projektem a specifickou formou kulturní performance a reprodukce (Appadurai, 1996, str. 48). Film a další audiovizuální reprezentace silně ovlivňují sebe-představování a zároveň v sobě obsahují i Cliffordovy kategorie překladu, performance a politické artikulace. Jsou tudíž jedním z klíčových fenoménů pro uchopení procesu konstrukce domorodé kulturní identity.



Obr. 6.2 „Výuka tradičních tanců v Alaska Native Heritage Center (ANHC)“. Tereza Porybná. 2006.



Obr. 6.3 „World Eskimo Indian Olympics“. Tereza Porybná. 2006.

6.3 „Eskymáci“ před kamerou a za ní

Než přejdu k popisu soudobé video a filmové tvorby původních obyvatel Aljašky, nastíním ve zkratce bohatou škálu audiovizuálních reprezentací vytvořených zvnějšku. Ve srovnání s jinými, takzvanými „primitivními“ kulturami, byli původní obyvatelé Arktidy častováni spíše pozitivními stereotypy plynoucími z obdivu nad jejich schopností adaptace v krušném prostředí. Veselý, pracovitý a mírumilovný Eskymák byl hodný sourozenec nevyzpytatelného, divokého, krvežíznivého severoamerického indiána. Tato dichotomie existovala dlouho před prvními filmovými zobrazeními a je patrná ve starých cestopisech.

6.3.1 Cestopisy a hrané filmy z Aljašky

Dokumentárních i hraných filmů z Aljašky je nespočetné množství, jen část z nich se ale soustředí primárně na původní obyvatele. Rané cestovatelské filmy a filmové záznamy z expedic se ponejvíce zabývaly arktickou přírodou a významem expedic pro rozvoj západní civilizace. Frank E. Kleinschmidt například natočil během svých expedic na Aljašku a Sibiř více než tři tisíce metrů filmu, prezentovaných veřejně ve filmových cestopisech *Alaska Siberian Expedition (Aljašsko-sibiřská expedice)* (Kleinschmidt, 1912) nebo *Captain's F. E. Kleinschmidt's Arctic Hunt (Arktický lov kapitána F. E. Kleinschmidta)* (Kleinschmidt, 1914). Řada scén se týkala každodenního života aljašských a sibiřských Eskymáků včetně obchodování a směřování s cizinci. Dalším typem vizuálního záznamu byl materiál produkováný učiteli a misionáři. William van Valin byl náruživý filmař, který přišel do severní Aljašky v roce 1910, aby učil v městě Nome a později v nejsevernějším městě Aljašky Barrow. Jeho série stříhových „dokumentárních“ filmů *Tip Top of the Earth (Na vrcholku zeměkoule)* (Valin, 1912-1918) nabízela detailní charakteristiku života v arktických podmínkách. Snímek *Alaskan Eskimo (Aljašský Eskymák)* (Algar, 1953) v produkci Walta Disneyho (viz obr. 6.4) se nepříliš úspěšně pokoušel napodobit dokumentární kvality Flahertyho *Nanuka*. Navzdory značné obrazové kvalitě se mu totiž nepodařilo překročit úroveň hodnotících klišé a dodat obsahu emocionální hloubku, která stála za úspěchem *Nanuka*. Od první poloviny 20. století se objevila i řada hraných hollywoodských filmů s výraznými postavami domorodců; například dokudrama *Igloo* (viz obr. 6.5) (Wing, 1932) nebo oceňovaný film *Eskimo* (Dyke W. S., 1933), který byl prvním hraným filmem, kde se převážně hovořilo domorodým jazykem (inupiatky). Hlavního protagonistu tohoto snímku o problematickém soužití domorodců a bílých osadníků hrál inupiatky herec a kameraman Ray Mala. Jeho postava zapadala do klasického stereotypu v zásadě ušlechtilého divocha neschopného se zorientovat v normách západní kultury. Tento stereotyp se ostatně ve filmové tvorbě vyskytuje nadále. V 90. letech 20. století například vznikl akční film Stevena Seagala *Aljaška v plamenech* (Seagal, 1994) inspirovaný konflikty mezi ropnými těžařskými společnostmi a domorodými aktivisty. Způsob

reprezentace aljašských Eskymáků v tomto filmu dostatečně vystihuje motto snímku: „*Jeho boj za záchranu aljašské divočiny a ochranu jejích lidí musí být vyhrán*,“ (Seagal, 1994). Aljašská divočina a přežití v ní zůstává dominantním tématem mnoha soudobých snímků, přičemž příroda zde často představuje jak spásnou cestu z civilizační odcizenosti, tak hrozbu, neboť v divočině ochranné civilizační mechanismy neplatí. Americký thriller *Insomnie* (Nolan, 2002) využívá motivu bílých nocí a izolace v malém aljašském městečku k rozehrání napětí a klaustrofobní atmosféry. Více než vrahem je hrdina/detektiv ohrožen přírodou, v níž se cítí dezorientovaný a bez kontroly. Emir Kusturica zase otevírá svůj neobvyklý snímek *Arizona Dream* (Kusturica, 1993) snovou scénou, v níž otec eskymácké rodiny málem umrzne při lovu, ale nakonec se šťastně vrací domů do iglů s obrovským halibutem. Chladná tichá krajina a blízkost smrti kontrastují s teplem v iglů a rozesmátou rodinou – esence štěstí v těch nejobtížnějších podmínkách. Takto sní o Aljašce Kusturicův filmový hrdina, pro nějž symbolizuje severská krajina možnost žít ve větším klidu a vnitřní čistotě (viz obr. 6.6). Dostáváme se opět k touze po ztraceném ráji – téměř archetypálnímu motivu euroamerické představivosti – zde reprezentovaném rozsáhlou dosud nezkrocenou přírodou, v níž se rozplynou civilizační nemoci a neurózy. Obdobně postava Christophera McCandlesse ze snímku *Útěk do divočiny* (Penn, 2007) vidí v cestě na aljašský sever příležitost k sebepoznání a skutečné dospělosti, místo iniciace se však stává obětí svého romantického idealismu a nepřipravenosti na skutečný život v divočině. Fatální touha po obnovení kontaktu s přírodou je i jedním z motivů dokumentárního filmu *Grizzly Man* (Herzog, 2005) přibližujícího osud amerického dobrodruha, filmaře a ochránce medvědů Timothyho Tredwella, kterého v nepřístupné části jižní Aljašky napadl a zabil medvěd. V českém kontextu vznikl například televizní seriál *S bráchou na Aljašce* sledující po čtyři roky dospívání dvou českých chlapců na Aljašce a v Kanadě (Moulis, 2001-2006). Po vypravěčské stránce částečně inscenovaný dokument byl celý natáčen v reálných exteriérech a protagonisté tak měli možnost konfrontovat své romantické představy o divočině s realitou. Zároveň chlapci zažívají různá dobrodružství a učí se být samostatní i zodpovědní za druhé.

Na základě tohoto stručného přehledu⁷⁷ audiovizuálních reprezentací vyplývá několik opakujících se motivů: aljašská divočina a domorodí lidé jakožto metafora ztraceného ráje a jeho nevinných obyvatel, kulturní kontakt a střet hodnot „moderního“ a „tradičního“ světa, boj o přežití a vykořeněnost domorodých lidí ve své domovině. Tato témata se v zásadě opakují i v hraných či dokumentárních filmech natočených domorodými filmaři nebo v kolaboraci antropologa a domorodé komunity. Jejich zpracování je ovšem výrazně odlišné a dodává pochopitelně mnohem komplexnější pohled „druhého“ na svou vlastní kulturu.

⁷⁷ Zcela vyčerpávající přehled hraných i dokumentárních filmů o aljašských domorodcích lze najít v publikaci *Freeze frame: Alaska Eskimos in the Movies* od Anne-Fienup Riordanové (Fienup-Riordan, 1995).



Obr. 6.4 „Alaskan Eskimo“. James Algar. 1953.



Obr. 6.5 „Igloo“. Edwin Wing. 1932.



Obr. 6.6 „Arizona Dream“. Emir Kusturica. 1993.

6.3.2 Kolaborativní projekty

V této kapitole zmíním dva audiovizuální projekty, na jejichž tvorbě domorodí obyvatelé participovali nebo je přímo vytvářeli, a které vytvořily jakýsi předvoj domorodé kinematografie a videoprodukce.

6.3.2.1 Projekt v oblasti Sky River

Jedním z prvních takových projektů byl filmový experiment *Sky River Project* (Kennedy, 1973), který v 70. letech 20. století inicioval filmař a sociolog Timothy W. Kennedy. Cílem bylo za aktivní spolupráce místních obyvatel zaznamenat proces společenských změn a pomoci komunitě ovlivnit rozhodnutí vlády například v otázkách stavby škol. V průběhu 11 let Kennedy přijížděl do venkovských osad za doprovodu kameramana a zvukaře a skrze rozhovory se staršími, místními vůdci nebo dětmi zjišťoval, jak nejlépe filmem apelovat na řešení konkrétních potíží a jak film využívat při komunikaci s vládou a vnějším světem obecně. Domorodí lidé se také učili s kamerou sami zacházet a byli zapojeni do všech fází přípravy videí/filmů. Rozhodovali také o tom, kdo a kdy tyto nahrávky uvidí. Tento participační projekt podporoval komunikaci a pospolitost uvnitř komunity i mezi dalšími komunitami, které měly možnost nahrávky vidět a inspirovat se jimi. *Sky River Project* nakonec dosáhl tří skutečných změn ve vládní politice vůči aljašským Eskymákům v oblastech školství, elektrifikace a stavebnictví, což inspirovalo podobné projekty v Indii a Jižní Africe.

Při přípravě projektu se Kennedy pokusil vyjít z několika základních předpokladů o fungování kultury aljašských Eskymáků. Jeho kulturní diagnóza vycházela z předpokladu, že komunity aljašských Eskymáků:

- 1) Žijí zpravidla v izolovaných malých vesnicích, mezi nimiž je málo výměn informací a tím pádem i malé povědomí o případných společných problémech.
- 2) Kultura aljašských Eskymáků je orientovaná skupinově a rovnostářsky. Jedinec stojící mimo skupinu nemůže být jejím vůdcem.
- 3) Komunikace mezi aljašskými Eskymáky a vládními úředníky je narušená a deformovaná fyzickou a sociokulturní vzdáleností (Kennedy in Whyte, 1996, str. 152).

Kennedy, který v komunitách dlouhodobě pobýval⁷⁸, pozoroval různé problémy, které se domorodci pokoušeli s vládou řešit, obvykle s neuspokojivým výsledkem. V souladu se svou

⁷⁸ Kennedy prvně přijel do aljašské vesnice Emmonak na dolním toku řeky Yukon jako dobrovolník vládního programu VISTA. Posléze se mu podařilo získat státní podporu pro *Sky River Project* a působil na místě 11 let.

kulturní diagnózou se proto rozhodl zapojit do procesu společenské změny jako kulturní animátor, který skupinu sice přímo nevedl, ale její členy motivoval k nápravě jistých komunikačních mezer mezi domorodými komunitami a vládou a komunitami navzájem. Nástrojem kulturní změny se stala filmová a video technologie. Vybraná komunita byla obeznámena s detaily tvůrčího procesu a následně se skrze komunitní diskuse vybralo téma, kterým se měla nahrávka zabývat. Nahrávky byly od začátku zamýšlené jako nástroje komunitního aktivismu, otázky estetiky či autorské vize Kennedy ani jeho místní spolupracovníci nepovažovali za prioritní. Výsledné snímky tudíž ani nevyužívají klasické struktury jednoho režiséra, ale vznikaly kolektivně. Členové komunity se rozhodli, kdo bude v nahrávce mluvit a kde se bude natáčet, podíleli se i na střihu a konečné podobě nahrávky. Po odsouhlasení odvezl Kennedy nahrávku příslušnému vládnímu činiteli, kterému byla dána možnost na vzkaz odpovědět svou vlastní videonahrávkou. Na základě této odpovědi se řešil další postup.

Zároveň se nahrávky promítaly sousedícím komunitám, případně příslušným úřadům a rozrůstala se tak základna lidí angažovaných do problematické otázky. Kennedy později zdůrazňoval, že komunita měla vždy naprostou kontrolu nad sdílením obsahu a bez jejího svolení se nic dál nešířilo. Konkrétní podobu nahrávek si můžeme přiblížit na patnáctiminutovém snímku *When the Children Leave (Když děti odcházejí)* (Kennedy, 1973), v němž sledujeme vyprávění vesničana Williama Tradera o smutku z odloučení od dětí a jejich postupném odcizování rodičům a vlastní kultuře kvůli dlouhodobému pobytu na středních školách na „jihu“ Spojených států. Během výpovědi spravuje Trader rybářskou síť na lososy, v krátkých záběrech se objevují další rybáři a výjevy z každodenního života. V závěrečné scéně se někteří rodiče loučí se svými dětmi odlétajícími na školy v Oregonu a Oklahomě. Snímek přesvědčivě ukazoval nespokojenost domorodých obyvatel s tehdejší vzdělávací politikou, která odmítala financovat stavbu škol v odlehlých oblastech aljašského teritoria. Projekce *When the Children Leave* proběhly v mnoha komunitách a díky autentické výpovědi dokázal snímek zmobilizovat domorodé aktivisty, kterým se později s pomocí sympatizujících vzdělávacích úředníků podařilo prosadit navýšení vzdělávacího rozpočtu o 149 milionů dolarů a vystavění desítek škol blízko domorodých osad (Whyte, 1996, str. 151).

Sky River Project byl svými cíli a provedením spíše rozvojovým projektem využívajícím sociologických metod akčního výzkumu (Whyte, 1996, str. 156) než čistě uměleckým nebo vědeckým počinem. Přesto díky kolektivnímu způsobu tvorby oplývaly nahrávky jistou autenticitou oslovující diváky vně i uvnitř dané kultury. Velkou roli zde přitom jistě měl i fakt, že video-aktivismus v 70. letech 20. století byl poměrně novým fenoménem a diváci byli k nahrávkám vnímaví i díky této „novosti“. Prostřednictvím projektu se ve vybraných oblastech posílila schopnost domorodých komunit aktivně komunikovat a řešit společné problémy. Samotný proces nahrávání videí ovšem ustal s odchodem Kennedyho z oblasti a ukázal se tedy jako neudržitelný

bez osoby „kulturního animátora.“⁷⁹ Domnívám se, že jednou z příčin neudržení video praxe v komunitách bylo právě to, že projekt byl iniciován zvenčí, a nebyl tak přirozeným naplněním existujících potřeb. Druhým důvodem může být i náročnost tehdejší filmové a video technologie, neboť například projekty domorodých rádií se staly dlouhotrvajícími plně interiorizovanými aspekty života v domorodých vesnicích (Daley & James, 2004, stránky 139-160).

6.3.2.2 Koprodukční filmy Leonarda Kamerlinga a Sarah Elderové

Na myšlenku *Sky River Project* navazovala série dokumentárních filmů *Alaska Eskimo Series (Aljašští Eskymáci)* (Elder & Kamerling, 1972-1988) vytvořených antropologem Leonardem Kamerlingem a filmařkou Sarah Elderovou. Tato série byla ve své době průkopnickou iniciativou usilující o komunitně produkováné audiovizuální kulturní reprezentace, v nichž mají natáčení lidé významnou roli před kamerou i za ní. Komunita spoluurčovala témata, kompozici záběrů i výsledný střih filmů. Tato technika měla umožnit zachycení autentické perspektivy domorodých lidí na svou vlastní kulturu a umožnit jim vybrat si, co je vhodné reprezentovat skrze film. Na rozdíl od Kennedyho snah však snímky Elderové, Kamerlinga a jejich domorodých spolupracovníků, mezi nimiž filmařským talentem vynikal zejména Andrew Chikoyak, nebyly zaměřeny primárně na dosažení politické změny. Spíše šlo o vytvoření filmového prostoru pro záznam probíhajících sociokulturních změn a natáčení některých činností, tak jak se dříve dělávaly, tedy jakousi filmovou pamětí. Svou metodu označovali Kamerling a Elder jako „komunálně vymezené natáčení“ (*community-determined filmmaking*) (Leuthold, 1998, str. 71), neboť komunita byla zapojena do základních otázek volby tématu a režijního stylu.

Obdobně pracoval s kanadskými Inuity antropolog rumunského původu Asen Balikci v rámci svého známého cyklu *The Netsilik Eskimo Series (Netsiličtí Eskymáci)* (Balikci, Brown, & Mary-Rousseliere, 1967) natočeného s původními obyvateli zátoky Pelly Bay v Kanadě. Oproti práci Elderové a Kamerlinga se však Balikci soustředil jen na život komunit před kontaktem s vnějším světem, k němuž v případě Netsiliků došlo až po roce 1929 (viz obr. 6.7). Inuité coby „sociální herci“ (Nichols, 2010, str. 341) v těchto filmech předvádí aktivity dříve běžně vykonávané jejich předky, přičemž se na dramaturgii rekonstrukcí podíleli ve velmi omezené míře. Styl snímků navíc silně evokuje koncept etnografického bezčasí, ve kterém se „druhý“ pohybuje, dokud se nesetká se západní civilizací (Fabian, 2002, str. 80). Účelem *The Netsilik Eskimo Series* bylo primárně vytvořit vizuálně antropologickou součást pedagogického projektu americké vlády *Man, a Course of Study* (MACOS), který měl školáky v době studené války inspirovat ke zkoumání podstaty lidství (z biologického a antropologického hlediska) a nadchnout je pro vědecké bádání obecně.

⁷⁹ Obdobný problém odchodu hlavního aktéra na trvání mediálních projektů zaznamenává i Faye Ginsburg na příkladu aboriginských médií (Ginsburg, 1994).



Obr. 6.7 „Netsilik Eskimo Series“. Asen Balikci. 1967.

Balikciho inuitská série vycházela z úzké spolupráce s komunitou, přesto zůstala svědectvím o „těch druhých“ pro „nás“. Kamerling s Elderovou oproti tomu komunitu zapojovali, aby vznikaly reprezentace o „nich“ pro „ně samé“. Snímkem *Drums of Winter (Zimní bubny)* (Elder & Kamerling, 1988) měla například komunita jupických Eskymáků v Emmonaku možnost zaznamenat kulturní praktiky, které ve většině komunit již nebyly spontánně provozované – potlač a tanec (viz obr. 6.8). Tento devadesátiminutový film se stříhal několik let, aby výsledná audiovizuální reprezentace tradic co nejvíce odpovídala domorodé perspektivě. Režisérský komentář se objevuje pouze ve formě krátkých textů uvozujících některé scény, jinak jsou informace o důležitosti tance a potlače jakožto stmelujících sociálních institucí divákům zprostředkovány skrze rozhovory s domorodými obyvateli Emmonaku⁸⁰. Potlačové slavnosti jsou hojně analyzovány zejména v klasických antropologických textech o severoamerických indiánech. Potlačem se zpravidla míní slavnost zahrnující zpěv, bubnování a tanec, kdy jedna komunita zve druhou a nabízí jí ohromné množství darů. S příchodem křesťanských misionářů a rozšiřováním moderního společenského systému se změnila podoba těchto slavností, pokud úplně nevymizely. V Emmonaku se až do doby natáčení snímku zachovala instituce kolektivního domu *qasgiq*, kde taková shromáždění probíhala. Velká pozornost je věnována úloze tance a jeho významu při konstituování kulturní identity. Tanec je prezentován jako „srdce duchovního a společenského života jupických Eskymáků. Je mostem mezi osobní silou a silami neviděných světů,“ (Elder & Kamerling, 1988). Lidé během rozhovorů vzpomínají na významné momenty svého života spjaté s tancem a tyto osobní (malé) historie jsou posléze propojeny s velkými dějinami na příkladu kulturního konfliktu mezi jezuitskými misionáři a domorodci na přelomu 19. a 20. století. V té době jezuitské mise kulturní praktiky spjaté se šamanstvím a animistickým náboženstvím silně

⁸⁰ Ivan Hamilton, Tommy Moses, Agnes Waskiová, Stanley Waska, Sophie Leeová, Jasper Joseph, Lala Charlesová, Cammie Kameroff a Minnie Moorová.

odsuzovaly. Dřívější hegemonistický postoj církve pak vyvažuje svědectví současného misionáře vyznávajícího se na kameru ze svého obdivu a úctě k tradičním tanečním slavnostem.

Film je velice vizuální a orientovaný spíše na subjektivní zkušenosti jednotlivých aktérů než na souhrnný objektivní popis. Přesto velmi zdařile komunikuje historický a současný kontext tance a tradic. Domorodá perspektiva se ve filmu odráží například v absenci jednoho jasného poselství nebo v pomalém rytmu, který „*spolu s epizodickou strukturou bez začátku nebo konce dovoluje kulturním procesům odehrát se před kamerou svým přirozeným spádem*,“ (Collier in: Leuthold, 1998, str. 72). Vizuální antropologové John a Malcolm Collierovi, kteří sami na Aljašce iniciovali řadu fotografických projektů s místními lidmi nazývají takovéto projekty koprodukcemi čili „*kolaborativními etnografiemi založenými na společných rozhodnutích filmového štábu a komunity*,“ (Collier and Collier, 1986, str. 156). Koprodukce mají podle nich nejen respektovat a odhalovat domorodý náhled na skutečnost, ale také ponechat domorodým komunitám část ekonomických a jiných výhod plynoucích z projektu. Domorodá perspektiva a estetika je samozřejmě velkým tématem i pro domorodé filmaře, kteří ve své tvorbě a teoretických úvahách často narážejí na jisté etnocentrické předpoklady filmové estetiky a teorie. Dominance evropské tradice kritického diskurzu totiž stále přetrvává, přestože se řady filmových kritiků a teoretiků z různých kulturních okruhů rozšiřují.



Obr. 6.8 „Drums of Winter“. Sarah Elder & Leonard Kamenling. 1988.

Estetika využívající epizodickou strukturu a pomalý rytmus je charakteristická pro většinu kolaborativních filmů natočených v rámci *Alaska Eskimo Series*. Například *From the First People (Od prvních lidí)* (Kamenling & Elder, 1977) natáčený ve vesnici Šungnak se 165 obyvateli, ležící v povodí řeky Kubuk na severozápadě Aljašky, začíná velmi pomalou scénou postupně zamrzající řeky (viz obr. č. 6.9). Významný prostor věnovaný řece ve filmu odpovídá zásadnímu významu, který má pro obyvatele vesnice. Veškerý komentář k záznamům běžného života – většinou shánění potravy, výroba pastí na ryby a rodinných aktivit – poskytují pouze protagonisté filmu. Kamera přitom často využívá nízkého úhlu pohledu, aby přiblížila skutečnost, že mnoho důležitých činností

probíhá na zemi vsedě nebo vkleče (výlov ryb z ledu, šití atp.). Dalším tématem, které přirozeně vyplývá v rozhovorech místních lidí, je život před a po kontaktu s „bílou“ civilizací. Žena vyrábějící tradiční kožšinové boty „mukluks“ na kameru říká, že takové boty už chtějí jen bílí lidé, její rodina chce raději mít moderní boty dovezené z města. Její muž zase komentuje čím dál rozšířenější používání užitečných moderních nástrojů (zbraně, motorová vozidla, elektřina) na úkor tradičních a z toho plynoucí nový typ závislosti na vnějším světě, který z tohoto plyne.

Filmaři v komunitě žili a všechno filmařské zařízení se pokusili členům komunity ukázat, vysvětlit jeho použití a naučit je základnímu zacházení. Lidé si tak mohli k režisérům a filmu vytvořit vztah ještě před začátkem natáčení a díky tomuto vztahu snadněji komunikovat své potřeby a nápady v rámci natáčení. V závěrečných titulcích jsou v angličtině a jupickém jazyce uvedeni všichni, kdo se na filmu podíleli. Na druhou stranu se však v tomto důrazu na spolupráci s komunitou dle mého názoru objevuje něco z dřívějšího stereotypu předpokládajícího, že každý domorodý člověk je zároveň typickým zástupcem celé skupiny. Životy rodin ve snímku *From the First People* jsou prezentovány jako obecné výpovědi o životě skupiny, nikoli jako subjektivní výpovědi ovlivněné kontextem života konkrétního jednotlivce. Navíc reálný dopad snímků jako nástrojů kulturního oživení ve výsledku neodpovídal původním očekáváním. Podobně jako u *Sky River Project* nevedlo toto působení k systematickým domorodým filmovým iniciativám ani k praktické odezvě u akademické obce, která nadále považovala filmové experimenty za nedostatečně metodologické. Sarah Elder se v rámci své práce pro Center for Northern Education Research pokoušela kolaborativní a domorodé filmové projekty prosadit jako součást oficiální kulturní a vzdělávací politiky Spojených států (Daley & James, 2004, str. 174), ale setkala se jen s vlažným zájmem. *Alaska Film Series* měly navíc i omezenou distribuci v rámci televizního a satelitního vysílání v domorodých osadách. Dramaturgové těchto stanic se totiž domnívali, že „*jediný povyk okolo filmové produkce vyprodukované ve spolupráci s domorodým obyvatelstvem tropí lidé, kteří tento materiál vyprodukovali nebo lidé žijící už dávno mimo domorodé osady, ale přesto posedlí záchranou jejich kultury,*“ (Daley & James, 2004, str. 179). Přesto jsou snímky Kamerlinga a Elderové označovány za jedny z nejzdařilejších filmových reprezentací domorodého vesnického života (Collier & Collier, 1999; Leuthold, 1998). Oba tvůrci získali mnoho ocenění (například Awards of Excellence od Americké antropologické asociace) a snímky jsou v současnosti důležitou součástí muzeí domorodé kultury v aljašských městech Anchorage a Fairbanks.



Obr. 6.9 „From the First People“. Sarah Elder & Leonard Kamerling. 1977.

6.4 Domorodá kinematografie na Aljašce

Jak bylo uvedeno ve čtvrté kapitole této práce, filmu a videa je využíváno ke zprostředkování a řešení problémů územních práv, lidskoprávních otázek a kulturní revitalizace. V severoamerickém kontextu je také velice silně akcentováno téma převyprávění minulosti z domorodé perspektivy (Leuthold, 2001, str. 55). Po staletí byl obraz severoamerických původních obyvatel přítomen v populární imaginaci skrze filmy, výstavy a texty a právě proto je snaha převyprávět svůj obraz a historii po svém tak silná. Severoamerická domorodá média (a zejména domorodé dokumentární filmy) vyjadřují specifické, zpravidla kulturně podmíněné náhledy na daná témata, přičemž diváků přímo nebo nepřímo vybízejí k identifikaci či souhlasu. Steven Leuthold dokonce hovoří o paralele s klasickými rétorickými kategoriemi, které považují přesvědčení, identifikaci (nebo empatii) diváků s rétorem za klíčové komponenty úspěšné komunikace (Leuthold, 2001, str. 56).

O identifikaci zajisté usilují i mnohé dokumentární filmy vytvořené mimo rámec domorodé produkce, ovšem v případě domorodých filmů je důležité mít na paměti změnu pozice, z níž k divákům tvůrce komunikuje. Identifikace je v případě domorodých médií mnohohrstevnatý proces, neboť samotná identita zobrazovaných jednotlivců či skupin je mnohohrstevnatá. Politické změny a mocenské vztahy související s nároky na území a sebeurčení původních národů se nutně odráží do osobních a kolektivních představ o identitě. Významný je přitom koncept angažovanosti – osoba i komunita společně aktivně tvoří náplň kulturní identity.

6.4.1 Televize v „buši“

Televizní vysílání domorodých obsahů produkovaných domorodci vytváří jednak vlastní kulturní reprezentace, jednak formu určitého kolektivního hlasu čelícího vnějším vlivům a tlakům (Daley & James, 2004, str. 190). Na Aljašce je rozvoj domorodých televizních stanic a pořadů spjatý s rozvojem vesnických aljašských komunit, v nichž žije většina domorodé populace. Tyto komunity byly až do poloviny minulého století odříznuty od zbytku Aljašky nejen geograficky, ale také informačně, neboť tam nedosahovaly rozhlasové ani televizní vlny. Teprve v 70. letech 20. století vláda podpořila první satelitní systém propojující venkovské komunity. Ke konci roku 1990 už satelitní vysílání přijímalo 90% aljašských venkovských osad (Daley & James, 2004, str. 180). Nejstarší aljašskou televizní a rozhlasovou stanicí spravovanou domorodými obyvateli je veřejnoprávní KYUK. Byla založená v roce 1971 v Bethelu, regionálním centru jihozápadní Aljašky se zhruba 6000 obyvateli. KYUK spustila nejprve státem dotované rozhlasové vysílání do domorodých vesnic, o rok později se přidalo i televizní vysílání. KYUK přijímá zhruba 22 000 lidí, z nichž 13 000 jsou jupičtí domorodí obyvatelé žijící ve vesnicích a osadách v deltě řeky Kuskokwim (Langdon, 2006, str. 50). V těchto osadách je poměrně živý jupický jazyk, mimo jiné se v něm slouží bohoslužby a lidé jím mezi sebou běžně hovoří. Orientační cedule a nápisy jsou dvojjazyčné: anglické a jupické. Jupickou jazykovou skupinu tvoří tři příbuzné jazyky a několik dialektů, jimiž dohromady hovoří plynne více než 60% příslušníků tohoto etnika. Právě v okolí města Bethel se vyskytuje relativně vysoký počet vesnic, kde původním jazykem mluví i malé děti, které se jej leckdy učí jako první jazyk (Langdon, 2006, str. 48). Jedním z důvodů takto živé kultury je pravděpodobně i pozdní kontakt s Evropany respektive Američany, kteří do oblasti přišli až koncem 19. století. U skupin ostrovních Jupiků to vzhledem k velké izolovanosti ostrovů uprostřed moře bylo ještě později a tamní komunity žily bez zásadních kulturních změn až do poloviny 20. století (Langdon, 2006, str. 61).

Primární náplní činnosti KYUK bylo a je každodenní rozhlasové vysílání v jupickém a anglickém jazyce. Za tímto účelem stanice zaměstnávala na plný úvazek dva jupické zpravodaje a poskytovala svého času jediné „eskymácké“ zprávy v Americe (Fienup-Riordan, 1995, str. 181). Podle jupického vypravěče a redaktora KYUK Johna Aactiva (viz obr. 6.10) přispělo právě třicet let pravidelného vysílání jupických rozhlasových a televizních pořadů ke stálému užívání jupického jazyka v oblasti: *„Je tolik lidí v našem regionu, kteří rozumí našemu vysílání. Mám pocit, že jsou hrdí, když slyší svůj jazyk na radiových nebo televizních vlnách,“* (Active in Fienup-Riordan, 1995, str. 180). Od svého vzniku se však stanice zároveň snažila dokumentovat skrze film a video kulturu a životní styl Jupiků. V 80. letech 20. století dokonce díky finanční stabilitě a setkání výjimečně tvůrčích osobností -kulturních animátorů - vzniklo v produkci KYUK několik podstatných dokumentárních filmů o domorodé kultuře. Tyto snímky byly vytvářené s cílem narušit stereotypní

zobrazení domorodých lidí. Jejich přidaná hodnota vyplývá právě z přímého geografického i kulturního sepětí KYUK s komunitou, z její lokálnosti. Při tvorbě domorodých pořadů se tvůrci pokoušeli distancovat od stereotypních obrazů eskymácké kultury, naráželi však také na vlastní stereotypy, jak komentuje jupický reportér Adolf Lewis: „*Jupikové trpěli západními stereotypy. Máme sice averzi vůči obrazům veselých obyvatel iglů, ale vlastně sami toho moc nevíme o vlastní kulturní diverzitě. Přetrvává mnoho lokálních předsudků,*” (Lewis in: Fienup-Riordan, 1995, str. 181). Pro porozumění pestrosti vlastní kultury byly důležité právě rozhovory se staršími, ať již rozhlasové⁸¹ nebo televizní, které odhalovaly i kulturní normy narážející na zaběhnuté formy natáčení a zpravodajství. Adolf Lewis i John Active shodně zmiňují, že se cítí nepatřičně a trochu neuctivě při natáčení rozhovorů se staršími lidmi. Kladení přímých otázek je navíc v rozporu s tradičním jupickým způsobem vedení rozhovoru skrze metafory a přirovnání. Zejména pro starší generaci bylo také nepřírozené mluvit o jiných lidech za jejich zády (ibid).

KYUK je regionální stanicí pro konkrétní lidi, jejíž reportéři vědí, pro koho vysílají. Nikoli na základě sociologických průzkumů, ale na základě žité, osobní zkušenosti. Díky tomu začala být stanice považovaná za reprezentativní hlas komunity. V období před rozšířením mobilních telefonů a internetu byla živá vystoupení v rozhlasu nebo televizi způsobem, jak komunikovat s blízkými v odlehlých osadách. Takové zprávy se mohly týkat počasí, slavností nebo úmrtí a podle zaměstnanců KYUK byly a jsou velmi žádané; dodnes je nejoblíbenějším pořadem rozhlasového vysílání KYUK pořad *Birthday Talk*, skrze nějž si přejí lidé k narozeninám. Přijetí televizní stanice jako svébytného domorodého projevu probíhalo jak na straně jejích zaměstnanců (60% jsou), tak diváků. John Active upozorňuje, že lidé vždy do stanice volají, když někdo špatně vysloví nebo nesprávně použije jupické slovo: „*tímto procesem se stávají aktivní součástí vysílání. A já jsem pyšný, že nás opravují,*“ (Active in: Butler, 2008, str. 289). Bývalá ředitelka zpravodajství na KYUK Rhonda McBride vzpomíná na příběh jednoho známého stařešiny, který vystupoval v řadě dokumentárních filmů, a „*jednou přišel sám do televize, že chce, aby s ním bylo natočené interview. Řekl několik příběhů a zazpíval píseň. Zanedlouho poté zemřel – to vystoupení mělo být jeho rozloučení. Snad do žádné jiné televizní stanici by nebylo možné jen tak přijít a natočit rozloučení pro kamarády. Ale proč by to nemělo jít? Vždyť přece YUK v názvu KYUK znamená člověk a KYUK byla stanice pro lidi,*“ (McBride in: Fienup-Riordan, 1995, str. 182). Jupický režisér Adolf Lewis zase zdůrazňuje osobní podporu, kterou mu lidé z osad poskytovali: „*Získávám*

⁸¹ Patrně nejvýznamnější programovou komponentou rozhlasového i televizního vysílání KYUK byly pořady dokumentující minulost Jupiků z pohledu starších. Cyklus *Waves of Wisdom (Vlny moudrosti)* (Isaac, 1985-1990) sestával z rozhovorů se jupickými staršími, kteří hovořili o svých zkušenostech s přežíváním v divočině, šamanismu, léčitelství. Program produkoval Alexie Isaac, jinak též klíčový domorodý zaměstnanec KYUK.

hodně zpětné vazby od lidí z Bethelu a okolí. Starší lidé říkají, že to děláme dobře, že díky nám lépe rozumí současnosti,“ (Lewis in: Butler, 2008, str. 289).



Obr. 6.10 „Vypravěč, hlasatel a redaktor John Active.“ Tereza Porybná. 2006.

6.4.2 Jupické prezentace a autostereotypy v tvorbě KYUK

Od roku 1981 vyprodukovala KYUK desítky dokumentárních filmů, z nichž mnohé se vysílaly i mimo region a získaly televizní a festivalová ocenění. Na výběru témat se podíleli členové komunity a v zásadě se dělila na dva okruhy: zachování tradic (vypravěčství, tance, jazyk, hudba) a tabuizované společenské problémy (závislosti, domácí násilí, nezaměstnanost). Kanadská mediální teoretička Gail Valaskakis, která se vývojem domorodých médií teoreticky i prakticky zabývala od 60. let 20. století, považuje dokumentární filmy za velmi populární nástroj při kulturní revitalizaci. Jedná se podle ní o názorný příklad „využití moderní technologie za účelem kulturní odolnosti,” (Valaskakis in: Daley & James, 2004, str. 5). Pro jupické tvůrce stejně jako pro inuitské režiséry je dokumentární film formou sebeprezentace zajišťující kontinuitu tradic a historie v běžném životě. Důležité přitom není jen samotné ztvárnění kulturních prvků a zachování jazyků, ale skutečná kontrola a pocit vlastnictví, který nad dokumentárními filmy jejich tvůrci mají, zájem domorodých diváků a na ně orientovaná dramaturgie (ibid). V tomto duchu byla produkována i videonahrávka *They Never Asked Our Fathers (Našich otců se nikdy nezeptali)* (Isaac & MacDonald, 1980), která prostřednictvím rozhovorů se staršími přibližuje historii obyvatel ostrova Nunivak. Ruští a američtí misionáři, obchodníci a úředníci zde podle výpovědí domorodých pamětníků „zcela vymazali jeden komplexní náhled na život,” (Isaac & MacDonald, 1980). Zkušenost nucené změny životního stylu a aplikací pravidel jiné, vzdálené kultury na způsob chování se k zemi je filmem vnímána jako traumatická: „Nynější obyvatelé stojí mezi dvěma

kulturami; tou starou, stejně neúprosnou jako okolní prostředí, ale také stejně krásnou a někdy překypující hojností, a tou novou kulturou, již vytvořili zcela cizí síly a myšlenky vzniklé tisíce mil daleko,“ (Isaac & MacDonald, 1980). Snímek je pokusem o alternativní interpretaci historie ostrova z pohledu původních obyvatel a v duchu výše popisovaného domorodého kulturního aktivismu se snaží dát hlas těm méně mocným: „*ačkoli se obyvatel ostrova Nunivak nikdy na nic neptali, snad není příliš pozdě se ptát teď,*“ (ibid). Hledání kulturní identity skrze paměť v prostředí, které prošlo velice rychlou kulturní změnou, je paradoxně podáno velice konvečním způsobem, téměř v duchu západních televizních etnografických filmů. Hlas komentátora Johna Activa diváka stále provází a vše vysvětluje, jeho stanovisko sice otevřeně sympatizuje s domorodým pohledem, nicméně direktivnost ubírá snímku na nadčasovosti. Tento snímek v lecčems kopíruje tradiční stereotypy dřívějších etnografických a cestopisných filmů o Aljašce: původní obyvatelé jsou mírumilovní, odolní, schopni čelit těžkým podmínkám přírody, ovšem neschopni bránit se importovaným civilizačním vlivům. I když bylo natáčení dokumentárního filmu v kompetenci domorodého filmového štábu, stále zdůrazňuje pozici Jupiků jako obětí – pasivních přihlížitelů dějin. O budoucnosti, plánech a představách se z rozhovorů dozvídáme málo, navíc „hlas“ dostávají pouze muži středního a staršího věku, takže vůbec neznáme pohled žen, mladých a dětí. I v této „genderové“ nevyváženosti se snímek podobá některým etnografickým filmům i psaným etnografiím, kterým dominuje mužský pohled. Přesto je z filmu patrné rostoucí etnické sebevědomí a touha kulturní identitu tvořit a reprezentovat po svém.

Kulturní identitou se zabývaly dále dokumenty *Eyes of the Spirits (Oči duchů)* (Isaac, 1984)⁸² a *We of the River (My od řeky)* (MacDonald, 1986). Snímek *Eyes of the Spirits* (viz obr. 6.11) oslavuje návrat umění řezby masek a tance do života jupické komunity v Bethelu. Dokument klade důraz na vyřezávání otvorů pro oči v maskách, neboť tato praktika byla misionáři z Moravské církve po staletí zakázána. Podle Jupiků totiž oči masky poskytují magický vstup do jiných světů, jiných lidských životů, zvířat a příběhů ze snového světa. Výroba důmyslných masek byla důležitým duchovním a estetickým rozměrem jupického života (viz obr. 6.12 a 6.13). Dokumentární záběry na zkušené řezbáře připravující masky doplňují sekvence vystoupení souboru Bethel Native Dancers, jehož tanečníci a herci v maskách předvádějí jupické písně a vyprávění. Důraz je přitom kladen na specifický jupický způsob předávání znalostí prostřednictvím ukazování a pozorného sledování: učeník sleduje mistra, mladý tanečník pozoruje kroky svého učitele. Toto pozorování zrcadlí pohled filmaře, který trpělivě sleduje dění před kamerou a učí se o jupické kultuře. Domorodí filmoví tvůrci z mnoha kultur často apelují na tradiční aspekty identity, i když tak činí

⁸² *The Eyes of Spirits* získal řadu ocenění, například Corporation of Public Broadcasting Award, promítal se na festivalech a tvoří součást sbírek Smithsonian National Museum of the American Indian ve Washingtonu D.C.

skrze moderní technologie. Tradice přitom slouží jako zdroj informací o identitě určité skupiny. Steven Leuthold se domnívá, že domorodí filmaři tuto identitu nevnímají esencalisticky, nýbrž jako proces, a proto v užívání moderních technologií k záznamu (a oživení) tradic není třeba vidět zásadní rozpor (Leuthold, 2001, str. 66).

We of the River (MacDonald, 1986) je pokusem o filmovou historii jupického národa. Tento snímek vznikl uvnitř etnika, byl produkován jeho členy a prezentoval minulost z jejich úhlu pohledu, ovšem metoda audiovizuální reprezentace zvláště v úvodu překvapivě připomíná Gardnerův etnografický film *Dead Birds* (Gardner, 1963) v současnosti považovaný za manifestaci svrchovanosti antropologa/filmaře nad svými subjekty. Podobně jako v *Dead Birds* i zde celým filmem diváky provází hlas jupického komentátora Johna Activa, který vysvětluje nejen jednotlivé scény, ale i celé dějiny domorodců žijících v povodí řeky Kuskokwim. Nicméně tam, kde Gardnerův „hlas shůry“ hovoří o „nich“, hovoří Activův hlas o „nás“. „Oni“ se stávají „my“ a svou historii vypráví „sobě“, případně „jim“ rozuměno ne-etnickým divákům. Video začíná převyprávěním mýtu o stvoření lidí – Jupiků: *„Na počátku světa nad rozlehlou tundrou kroužil pouze havran. Jednoho dne v kaluži vody na pobřeží začal vznikat člověk. Havran k němu slétl a zeptal se ho, odkud přichází. Poté odletěl a za čtyři dny mu donesl ostružiny, aby člověk měl co jíst, a začal také vytvářet všechna zvířata, která člověk potřeboval k přežití... Poté havran stvořil z trávy ženu a dal ji člověku za družku. Žena brzy porodila dítě. A to je původ mých lidí,“* (MacDonald, 1986). Deset tisíc let vývoje tohoto etnika proběhlo téměř bez vnějších vlivů a tento život před kulturním kontaktem je přiblížen skrze archivní fotografie a filmové záznamy, jejichž „starobylost“ je zdůrazněna zvukem bubnů a tradičních zpěvů. Archivní materiál obsahuje ony přízračné tváře ožvlých mrtvých z minulosti, jaké jsme již analyzovali v předchozích kapitolách. V tomto snímku však záměrně převažují scény, v nichž jsou domorodí lidé aktivní a soběstační (scény lovů, výroby lodí, stěhování mezi letními a zimními tábory) nebo spokojení a pospolití (slavnosti v mužském domě, tance v maskách). Stejně tak komentář při popisu těchto aktivit zdůrazňuje pokorné přijetí obtížných přírodních podmínek, ve kterých žili a radostné momenty, které domorodí lidé prožívali: *„Žili jsme v neustálém souboji se živly, stejně jako naši otcové... Ačkoli jsme zápasili s naším prostředím, rozuměli jsme mu a akceptovali ho, v dobrém i zlém,“* (MacDonald, 1986). Důsledky kulturní změny způsobené stále intenzivnějším kontaktem s vnějším světem jsou prezentované ve svých pozitivních (zmenšení rizik, více volného času) i negativních (potlačení tradičních rituálů, ztráta znalosti jupického jazyka u mladší generace) aspektech. *We of the River* byl jeden z prvních snímků prezentující domorodou verzi historie a záměrně posiluje pozitivní autosetereotypy jupické kultury. Jeho estetika doplácí ovšem na konvenční televizní formát a přehnaně didaktický nádech, částečně způsobený i faktem, že text komentáře nepsal přímo Jupik. Tyto nedostatky pouze upozorňují na nutnost natočit detailní film o

jupické rodině nebo jednotlivci domorodým režisérem, aby vznikl skutečně zajímavý pohled na Jupika jako člena kultury, ale také jako na jednotlivce žijícího svůj vlastní osobitý život.

Vedle dokumentárních videí mapujících jupické tradice a historii vznikají v produkci KYUK i snímky zabývající se současnými problémy, například závislostí dospělých i dospívajících lidí z okolí Bethelu na alkoholu a jiných návykových látkách. Tento druh snímků má spíše než pro vysílání hodnotu pro školní a komunitní projekce, kde lidé vypovídající o svých problémech na kameru inspirují ostatní, aby mluvili o svých zkušenostech a hledali společné řešení. Informativní videa také poskytují alespoň základní osvětový materiál pro školy a jiné instituce, které se snaží preventivně zabránit závislostem.



Obr. 6.11 „The Eyes of the Spirits.“ Alexie Isaac. 1984.



Obr. 6.12 „Masky reprezentující duše tuleňů.“ Jeffrey Dykes. 1910.



Obr. 6.13 „Maska reprezentující duši mořské vydry.“ Neznámý autor. 1890.

6.4.3 Kulturní přínos KYUK

Z výše uvedeného popisu produkce KYUK vyplývá, že ji lze považovat za součást procesu kulturní revitalizace. Tvůrci z KYUK se prostřednictvím filmů propojujících minulost a současnost pokouší lépe porozumět současné jupické kultuře a přinést toto porozumění i dalším členům komunity.

Alexie Isaac akcentoval význam takových pořadů zvláště pro mladší jupickou generaci, která je v Bethelu a okolí skutečně zapojena do mnoha revitalizačních aktivit (Fienup-Riordan, 1995, str. 184).

KYUK je nejmenší televizní stanicí v USA a distribuce jejích pořadů mimo region je velice omezená, stejně jako možnosti jejího financování. Kromě Spojených států byla produkce KYUK sice uvedena a oceněna v Japonsku, Dánsku, Grónsku, Francii, Anglii, Austrálii a na Novém Zélandu, širší veřejnosti zůstává nicméně neznámá. Zatímco hollywoodský film *Aljaška v plamenech* (Seagal, 1994) natočený s jupickými komparzisty viděly miliony lidí po celém světě, produkci KYUK shlédne pár tisíc lidí, kteří mají obvykle již předem zájem o tuto oblast. Samozřejmě zde hraje roli menší zájem o dokumentární filmy obecně. Není také jisté, do jaké míry se skrze tyto dokumentární filmy dá dosáhnout sociální změny nebo k ní přispět. KYUK působí v regionu přes 30 let, přičemž jejím hlavním a stálým problémem jsou finanční zdroje a geografická specifika regionu (drahá letecká doprava, tuhé mrazy poškozující technické zařízení apod.) Nicméně za dobu působení stanice došlo k mnoha pozitivním změnám v oblasti uchování a oživení tradiční kultury. Výstavy pořádané v kulturním centru v Bethelu jsou věnovány tradičním uměleckým formám a místní obyvatelé se na nich podílí nejen jako umělci, ale jako kurátoři a autoři doprovodných textů. Prostřednictvím výstavy *The Way We Genuinely Live: Masterworks of Yup'ik Science and Survival* (Fienup-Riordan, 2007) se například do Bethelu v roce 2007 poprvé vrátilo mnoho posvátných objektů odvezených misionáři do muzeí ve Spojených státech nebo do Německa. Stejně důležité jako spatření výstavy byly pro kulturní revitalizaci i doprovodné aktivity, v rámci kterých starší i mladší členové komunity spontánně pořádali hojně navštěvované dílny tradičních řemesel a vypravěčské semináře pro veřejnost. V Bethelu se také koná každoročně třídní *Cama-i Dance Festival*, setkání domorodých tanečníků z celé Aljašky. KYUK je tedy součástí celého komplexu revitalizačních aktivit, které v oblasti probíhají. "

Ačkoli je televize nadále vlastněná domorodou korporací, v současnosti přímo ve vedení KYUK není žádný Jupik. Stanice produkuje dokumentární filmy o místní komunitě a vysílá denně pořady v jupickém jazyce. Svojí hlavní roli vidí v poskytování lokálních zpráv v anglickém a jupickém jazyce (Martz, 2012). Uděluje také stipendia studentům žurnalistiky a filmu. KYUK má silný význam v lokálním kontextu, neboť ji jupické osady skutečně přijaly za médium sloužící jejich zájmům a přispívající k udržení podstatných rysů jupické kultury. Na druhou stranu je její činnost zejména, co se týče audiovizuální produkce, limitována závislostí na státních finančních dotacích a

malou konkurenci schopností vůči čistě komerčnímu televiznímu vysílání (Butler, 2008, str. 290). Domorodé komunity mají samozřejmě skrze satelitní vysílání a internet přístup ke komerčním médiím i jiným nezávislým, vedle kterých skromnější pořady KYUK mohou působit zastarale.

6.5 Témata krajiny, jazyka a paměti v tvorbě aljašských filmařů

KYUK jsem poněkud obšírněji popisovala, neboť její činnost klade tak velký důraz na produkci dokumentárních filmů s domorodou tematikou. Existuje ovšem i řada nezávislých aljašských domorodých umělců, producentů a aktivistů, kteří se skrze filmovou tvorbu zabývají životem domorodých lidí v současné společnosti.

Jedním z průkopnických režisérů jupického původu byl zmiňovaný spolupracovník Leonarda Kamerlinga Andrew Chikoyak. Absolvoval semestr na filmové škole v San Francisku a na Aljašce působil především jako kameraman. Natočil pouze jeden vlastní film, etnograficky laděný *Once Our Way (Jak jsme kdysi žili)* (Chikoyak, 1982), o obnovení mužského kolektivního domu (*qasgiq*) v osadě Tununak. Film byl ve své době mimořádně oceňován pro otevřenost s jakou obyvatelé Tununaku s Chikoyakem hovořili, neboť byl jedním z nich a zcela přirozeně mu umožnili přístup k velmi osobním nebo citlivým situacím. Chikoyakův pokus o intimní kulturní portrét zůstal ojedinělým v zásadě až do počátku 21. století.

V lednu 2008 však získal cenu za krátký film na americkém festivalu Sundance snímek *Sikumi (Tenký led)* (MacLean, 2007) režiséra Andrewa Okpeaha MacLeana. Jednalo se o první film natočený v jazyce inupiaq, jímž mluví plyně zhruba 3000 z 13 500 příslušníků inupiatkého etnika. Tento jazyk je blízký dialektům jazyka inuktitut, jimiž hovoří kanadští a grónští Inuité (Kaplan, 2007). Prestižní festivalové ocenění a následná popularita filmu na světových festivalech ukazuje rostoucí zájem o domorodou tvorbu a zároveň naprostou uměleckou svébytnost domorodých filmařů, kteří skrze své filmy úspěšně komunikují domorodá témata i mimo „mediální rezervace.“ *Sikumi* je morálitou o obtížném rozhodnutí mezi spravedlivým řešením a loajalitou k příteli a životu v komunitě (viz obr. 6.14). V zasněžených pláních arktické tundry proti sobě stojí dva muži – svědek a vrah, přičemž bezmezně prázdný okolní prostor evokuje bezvládnost, v němž jedinou odpovědnost nese člověk. K dynamice filmu přispívají dlouhé záběry s velkou hloubkou ostrosti, které spolu s velkými detaily tváří a sněhových útvarů připomínají tvorbu Zachariase Kunuka. Natáčení probíhalo v tundře v blízkosti Barrow, odkud pocházeli i oba (neprofesionální) herci hrající ve filmu. Ve stylu vyprávění *Sikumi*, kde se jinak objevují typické záběry saní, zasněžené tundry, kožešinových obleků, můžeme zaznamenat i prvky klasických amerických westernů. Tradičnost příběhu se tím nijak nekompromituje, naopak je oživená a dostává se jí individuálního rázu.

MacLean se narodil do inupiatské rodiny v Barrow, nejsevernější části Aljašky, a posléze vystudoval film na New York University. Ještě jako student uvedl na festivalu Sundance krátký dokument *Natchiliagniaqtuguk Aapagulu (Lovení tuleňů s otcem)* (MacLean, 2005), v němž inupiatský otec učí svého syna lovit tuleň v zamrzlém arktickém oceánu.

Všechny MacLeanovy dosavadní filmy spojuje silný vztah k prostředí, kde vyrůstal: „*Chci točit filmy, které zkoumají, odkud jsme přišli, kdo jsme teď, a co se z nás teď stává jako s etnickou skupinou a jako s lidskými bytostmi,*“ (MacLean, 2006). V Barrow jako dospělý založil Inupiat Theatre, v té době jediné divadlo, kde se hrálo výhradně v inupiatském jazyce. Pro MacLeana, jehož matka je přední lingvistickou odbornicí na inuitské dialekty, představovalo divadlo způsob, jak zůstat v kontaktu se svým kulturním dědictvím: „*Jsmo první generace, která se neučila mluvit inupiatsky, takže hrajeme anglické hry přeložené do naší řeči. V našich životech je velká mezera a cítíme potřebu to napravit.*“ (MacLean, 2008) Témata viny a odpovědnosti vůči komunitě se objevují i v MacLeanově celovečerním hraném filmu *On the Ice (Na ledě)* (MacLean, 2011), který vyhrál dokonce dvě ceny na festivalu Berlinale v roce 2011. Scénář k filmu psal sám MacLean a rozvíjí v něm příběh dvou dospívajících chlapců ze současného Barrow. Současné reálie příběhů umožňují vyniknout propojení tradic a západního způsobu života, které je pro inupiatskou populaci v Barrow typické. MacLean tak spojuje skvělé filmařské řemeslo se znalostí aktuálních sociálních problémů. Jedním z nich je například rozšiřující se užívání metamfetaminů a s ním související nezaměstnanost, domácí násilí a sebevraždy. Na rozdíl od produkce z Igloolik neznal *On the Ice* (viz obr. 6.15 a 6.16) jako kolektivní komunitní projekt. Ve filmu sice hrají neherci pocházející z Barrow a okolí a i v technickém filmovém štábu bylo zaměstnáno mnoho místních lidí, ale svou koncepcí je *On the Ice* autorským filmem. Tento přístup je charakteristický pro novou generaci domorodých amerických filmařů, kteří často žijí zčásti ve velkých městech a zčásti ve svých původních komunitách. Díky tomu jsou schopni nacházet zdroje financí i distribuční kanály pro svou tvorbu a zároveň neztrácet kontakt se situací a potřebami domorodých lidí.

Právě potřebu ochránit krajinu jako místo k životu i zdroj obživy a z ní plynoucí domorodý politický aktivismus zachycuje množství filmů a videí. Snímek *1961: Duck In (1961: Kachní protest)* (Edwardson, 2005) inupiatské režisérky Rachel Naninaaq Edwardsonové se prostřednictvím vzpomínek starších vrací ke konfliktu mezi tradičními loveckými praktikami se zákonodárstvím Spojených států. V roce 1961 se USA rozhodlo připojit k mezinárodní smlouvě o zákazu lovu kachen v jarních a letních měsících, tedy jediné době, kdy se ptáci na severu Aljašky vůbec vyskytovali. Lov kachen byl přitom pro obyvatele tundry zásadním zdrojem obživy. Politická mobilizace a jednota obyvatel nakonec vedla k upravení legislativy. Podobná videa zaměřená na novodobou historii a aktivismus domorodých obyvatel plní stejnou roli jako orální historie a představují důležitou možnost artikulace kulturních a politických cílů.



Obr. 6.14 „Sikumi.“ Andrew Okpeaha MacLean. 2007.



Obr. 6.15 „On the Ice.“ Andrew Okpeaha MacLean. 2011.



Obr. 6.16 „On the Ice.“ Andrew Okpeaha MacLean. 2011.

6.5.1 Projekt znovuosídlení Královského ostrova

Změny v krajině jsou pro domorodé umělce, kulturní aktivisty a filmaře stejně podstatné jako změny kulturních zvyků. Podobně jako tradice i aljašská krajina prochází řadou změn a některá místa nenávratně mizí. Je to důsledek modernizace, těžebních aktivit, turismu, ale i globálního oteplování způsobujícího stoupání mořské hladiny a v důsledku toho zaplavování některých osad. Díky bohatému archívu fotografických a filmových záběrů mapujících aljašskou krajinu od 19. století do současnosti jsou k dispozici materiály umožňující chronologické srovnání podob krajiny a života v ní.

Jako příklad využití archivních etnografických filmů a fotografií ke kulturnímu oživení může sloužit filmařská práce jezuitského kněze Hubbarda. Otec Hubbard jinak též fotograf, filmař a antropolog-amatér, se poprvé vydal na Aljašku v roce 1927 a do roku 1962 podnikl 31 výprav do různých oblastí Aljašky a Arktidy (Fienup-Riordan, 1995, str. 137). V roce 1937 se dostal na Královský ostrov (King Island) v Beringově moři, kde pobývala zhruba 200 členná skupina Inupiatů. Tato komunita byla do příchodu Hubbarda téměř netknutá předchozím kontaktem s jinou kulturou. Byla to lovecko-sběračská společnost živící se lovem mořských savců v zimních měsících a směnou kůží s dalšími skupinami na pobřeží v létě. Kněz na ostrově během deseti let vytvořil 4000 fotografií a 20 hodin filmového materiálu zachycujícího každodenní život inupiatké rybářské komunity, ale také tance a lovecké výpravy inscenované jenom pro účely filmu. Hubbard napsal o Aljašce řadu knih a sestavil dokonce inupiatký slovník. Za své populární ilustrované přednášky získával vysoké honoráře. Pro společnost Twentieth Century Fox natočil desítky krátkých cestopisů, mimo jiné *Eskimo Trails (Eskymácké stopy)* (Talley, Hubbard, & Thomas, 1940) a *Eskimo Children (Eskymácké děti)* (Collins & Hubbard, 1941) (viz obr. 6.17). Hubbard měl didaktický přístup k vizuálnímu materiálu. Byl si vědom jeho síly a vzdělávacího potenciálu, pročež pečlivě usiloval o rovnováhu mezi naučností a zábavností svých filmů.



Obr. 6. 17 „Eskimo Children.“ Henry Collins, Father Hubbard. 1941.

Hlavní kritika Hubbardova díla se týkala nedostatečného ověřování faktů (Fienup-Riordan, 1995, str. 136). Přesto v kontextu aljašských domorodých etnik neexistuje žádná podobná fotografická a filmová dokumentace tohoto rozsahu (Kingston, 2003, str. 126).

Fotografie a filmové záběry mají v současnosti zvláštní historický význam, protože komunita byla nucena z administrativních důvodů ostrov opustit v 60. letech 20. století. 200 obyvatel se z ostrova přesunulo do města Nome a většina lidí se na ostrov nikdy nevrátila. Až do roku 1993 zůstal fotografický a filmový materiál v archívu jezuitské Santa Clara University, než si jej vyžádali zpět potomci ostrovní komunity. Vizuální antropoložka Deanna Paniataaq Kingston, jejíž rodina z Královského ostrova pocházela, pak v rámci studia orální historie ostrovních Inupiatů využívala audiovizuální materiál k vyvolání a podpoření vzpomínek. Její projekt měl elicitovat názory starších na kulturní zvyky prezentované v Hubbardových záznamech a oživit paměť, která spojuje minulost s individuální a sociální identitou (Kingston, 2003, str. 130). Ačkoli očekávala, že si starší lidé budou všimnout zejména záznamů tanců a technologií, nakonec se jako nejpodstatnější z hlediska starších ukázala možnost propojit tváře z filmu a fotografií se současníky (Kingston, 2003, str. 133). Různá čtení a využití Hubbardova filmového materiálu nás vrací zpět k předchozím kapitolám této práce, kde jsem hovořila o interpretaci etnografických filmů jakožto sociálně konstruovaných textů, jejichž význam určuje „*interakce diváka s filmovým textem*,“ (Banks in: Peers & Brown, 2003, str. 134). Z tohoto pohledu je čtení filmových textů heterogenní aktivita, která se liší v závislosti na kulturně-ideologickém kontextu a interpretačních a imaginativních přístupech diváků. Kingston v rámci svého vizuálně-antropologického výzkumu došla k závěru, že stejně jako lidé vně inupiatké kultury čtou film rozdílným způsobem, stejně tak jednotlivé generace jedné kultury čtou audiovizuální sdělení různě a vidí v nich jiné priority. Starší generace považovala za nejdůležitější pro kulturní identitu zachovat živé předivo vzájemných rodinných a kmotrovských vztahů. Mladší generace vyrůstající v moderních podmínkách a studující na západních školách se při sledování Hubbardových záznamů soustředila na způsob živobytí svých předků. Lidé, kteří si uvědomovali určitý úpadek tradiční kultury a zvyků, zase kladli důraz na detailní zachycení aktivit typu tanců a bubnování (Kingston, 2003, str. 135).

V letech 2005 - 2006 získala Kingston grant americké vládní nadace National Science Foundation (NSF) na interdisciplinární projekt „King Island Placement Program“ mapující tradiční ekologické znalosti inupiatkých obyvatel pocházejících z ostrova. Nápad vznikl ve spolupráci s inupiatskou komunitou v Nome, která chtěla zdokumentovat co nejvíce informací o svém původu, jazyce a kultuře, dokud si je ještě starší generace pamatuje. Jedním z vedlejších cílů bylo zapojit do výzkumu mladé lidi a vzbudit v nich tak zájem o vědu i reprezentaci své kultury. 30 lidí ve věku 15-80 se tedy odstěhovalo zpět na ostrov, přičemž jejich znalosti tradičního života, jazyka a topografie měl dokumentovat tým vědců a samozřejmě filmařů. Přínosem projektu bylo zjištění, že je do jisté míry možné uměle obnovit celistvý obraz sociokulturního systému a znalostí

přerušených odchodem z daného místa. Toto zjištění je zásadní i pro další aljašské komunity, jež jsou v důsledku sociálních a ekologických změn nuceny opouštět dlouhodobě osídlené osady. Ukázkovým příkladem budiž vesnice Šišmaref situovaná na ostrově s nadmořskou výškou 1, 2 metry. Globální změna klimatu a s ním spojené tání ledu způsobuje postupné zaplavování této oblasti. Šišmaref se tak stal symbolem závažnosti ekologických změn i hrozby mizení kulturního dědictví. Jak Královský ostrov tak Šišmaref jsou častými náměty televizních reportáží, videí a dokumentárních filmů natáčených domorodými filmaři i cizinci.

„King Island Placement Program“ vycházel z přesvědčení, že kulturní paměť může být posílena pobytem v místě zásadního kulturně-historického významu. Steven Leuthold ve své analýze domorodého umění upozorňuje na propojení domorodé identity a náboženství s přírodou (Leuthold, 1998, str. 183). Tradiční území jako jeden z pilířů identity samozřejmě není výsadou domorodých populací, ale týká se i moderních národních států. Spojení domorodce s přírodou zase sloužilo k různým stereotypním reprezentacím již v minulých stoletích, vzpomeňme například na aranžované nostalgické fotografie Edwarda S. Curtise. Severoamerická domorodá náboženství a filozofie v sobě zahrnují hluboký respekt k přírodě. Životní zkušenost plynoucí z bytí v přírodě je důvodem ji chránit, ale také zdrojem světonázoru a náboženských představ. Tento světonázor je tím silnější, čím déle domorodá populace pobývala na jednom místě. Příroda je rovněž zdrojem konfliktů mezi domorodými lidmi a některými dominantními kulturami. Tlak na těžbu nerostného bohatství v tradičních domorodých územích je a bude příčinou interkulturních konfliktů. Právě proto jsou podle Leutholda domorodé vizuální reprezentace přírody podstatné, neboť částečně umožňují mezikulturní komunikaci. Ukazují různorodost lidských vztahů k přírodě, a jak tyto vztahy ovlivňují lidskou schopnost adaptace a přežití (Leuthold, 1998, str. 197). V případě aljašských domorodých populací Jupiků a Inupiatů je vztah k místu o to silnější, že tyto populace nikdy nebyly nuceny žít v rezervacích a podstatnou část jejich obživy tvoří dosud tradiční lovecké aktivity. Specifické vazby k přírodě a místu spojují i jednotlivé komunity a to nejen v rovině politických požadavků na územní práva. Právě tento komplexní význam přírody/místa pro domorodou identitu se odráží i ve zmiňovaných snímcích Andrewa Okpeaha MacLeana a dalších tvůrců.

6.5.2 Participační videa: pomůcky pro zachování jazyka a kulturních praktik

Vytrácení původních jazyků je fenomén, jemuž čelí všichni původní obyvatelé Aljašky. Z pohledu kulturní revitalizace jsou jazyky klíčovými zdroji informací, neboť odráží po generace předávanou unikátní zkušenost světa určité skupiny lidí. Z dvaceti domorodých jazyků na Aljašce má 17 méně než 300 žijících mluvčích (Roderick, 2010, str. 6). Jazyky Jupiků a Inupiatů přitom patří mezi ty méně ohrožené. Jak Jupikové tak Inupiaté se o zachování svých jazyků aktivně zasazují formou

celé řady programů, včetně produkce dokumentárních filmů a videí vznikajících za aktivní účasti vesnických komunit.

Velmi aktivní je například Alaska Native Education Program z Barrow, který vydává učebnice a interaktivní DVD. Jejich součástí je speciální program vytvořený pro školní děti, v rámci nějž se během jednoho roku každé dítě z Barrow naučí alespoň 300 inupiatských slov. Tyto projekty finančně a produkčně zajišťují domorodé korporace, nadace a v malé míře stát.

Další významnou součást domorodých médií tvoří participační projekty, které se obvykle setkávají s velkým zájmem komunity. Na Aljašce iniciují participační videa zejména domorodé komunitní rady ve spolupráci s místními nezávislými filmaři. Takto pracuje inupiatská domorodá rada pro oblast North Slope Barrow. Tato oblast je blízko nalezišť ropy, ze kterých plynou finance domorodým korporacím. Díky těmto financím pak mohou domorodé instituce významně podporovat revitalizační projekty, které jsou součástí větších kulturních a vzdělávacích programů. Režisérka Rachel Naninaaq Edwardson například za podpory North Slope Borough School District (NSBSD) vyučuje video produkci v inupiatských vesnicích v okolí Barrow, odkud sama pochází. Edwardson klade ve své tvorbě na práci s komunitou velký důraz: „*V rámci natáčení se vždy snažím brát ohled na kolektivní přání komunity, i když to znamená, že s vyprávěním některého příběhu musím počkat,*“ (Edwardson, 2009). Aby se ovšem komunita mohla k natáčení vyjádřit, musí znát alespoň základy filmové/video technologie a vědět, jak se skládá filmový příběh. Edwardson a její produkční společnost Naninaaq Productions pro tyto účely pravidelně pořádá workshopy, kde se místní lidé učí zacházet s video technologií. V úzké spolupráci s komunitou vznikl například video projekt *Amiginikun: On Sewing Boat Skins (Šití lodních kůží)* (Edwardson, 2005), který byl na festivalech domorodé kinematografie oceňován jako film nejlépe přibližující tradiční kulturu. Cílem tohoto videa bylo skrze distribuci interaktivního DVD v komunitách uchovat v živé paměti umění šití lodí z tuleních kůží. Tyto lodě (*umiaq*) se užívaly k lovu velryb grónských. Velryba byla považována za posvátné zvíře a lovila se jednou za rok, kdy loveckou sezónu provázely velké oslavy a shromáždění mnoha vesnic (viz obr. 6.18). Lov velryb byl také spolu s uměním zpracovat veškeré části velryby v něco užitečného národní pýchou Inupiatů. V současnosti je ovšem z mnoha důvodů tato tradice na ústupu. Edwardson skrze své video jednak detailně zaznamenává samotné šití jedné konkrétní lodi současnými švadlenami, video materiál pak doplňuje o archivní fotografie a výpovědi pamětníků. Součástí videa je i inupiatský audiovizuální slovník s veškerou slovní zásobou týkající se tématu a dále audiovizuální návod, kde je krok po kroku podrobně vysvětlen celý proces zpracování kůží.

Pratt Museum ve městě Homer na jihu Aljašky zase vytvořilo na základě participačního přístupu komunity sérii videí věnovanou zachování původních jazyků. Snímky jsou natáčené velmi jednoduchou video technologií, nekladou si za cíl formální dokonalost nebo tvůrčí originalitu a

jejich distribuce je omezená na projekce v muzeu a využití v komunitách. Primární role těchto videí není ovšem ve výsledném tvaru, nýbrž právě v participačním procesu jejich tvorby. Natáčení vždy probíhá se souhlasem místních lidí. Ostatně, na většině míst dnešní Aljašky jsou pravidla vstupu s kamerou na domorodá území regulována přísnými pravidly. Dále komunita rozhoduje o tématu, a způsobu jeho zpracování. Důležitou roli při natáčení mají stařešinové, kteří jednak poskytují rozhovory, ale hlavně mají možnost zasáhnout do výsledné podoby snímku. Vybraná část obyvatel také projde školením a sama se na natáčení podílí prací s kamerou, zvukem a střihem. Navzdory vizuální jednoduchosti mají tato videa velmi zvláštní intimní ráz. Video *Kiputnem Naukurlurpet* (*Nechte znovu vyrůst*) (Pratt Museum & Village of Port Graham, 2004) natočené v osadě Port Graham je příběhem kolektivní ztráty kulturní paměti a znalosti jazyka. Zatímco starší generace si přeje jazyk zachovat, mladým lidem je to povětšinou jedno. Snímek umožňuje řadu setkání a diskusí mezi generacemi a přináší velmi zajímavá svědectví týkající se jazyka a identity. Například průvodkyně celého filmu, překladatelka Vera Meganack, vnímá svoji osobní identitu jako těsně spjatou s jazykem, který mizí. V překvapivě otevřené výpovědi říká: „*Včera jsem vyšla ven a najednou jsem začala plakat. V duchu jsem si pomyslela, co to vyvádím, proč pláču. Pak jsem si uvědomila, že to je proto, že můj jazyk mizí. Ale vždyť je to jenom jazyk, říkala jsem si. Jenže co to znamená jen jazyk?*“ (Pratt Museum & Village of Port Graham, 2004). Meganack pochází z kmene Allutiqů (též se užívá etnonymum Sugpiaté), kteří jsou etnicky i lingvisticky spjati se středoaljašskými Jupiky. Z 3000 členné populace ovládá původní jazyk maximálně 400 lidí (Holton, 2011). Právě natáčení tohoto videa Veru pohání k nalezení odpovědi na význam jazyka a k dialogu s mladší generací. Meganack se cítí v jazyce hluboce zakořeněná a věří v nutnost jeho udržení. Jazyk je pro ni symbolickým pojítkem s místem, historií, tradicí. Kultura bez aktivně používaného původního jazyka je pro ni jako amputovaná. Zatímco pro mladší generaci, včetně jejího syna, je jazyk důležitou součástí kulturního dědictví, pro kterou však ve svém moderním životě nevidí příliš místa. Přihlášení se ke kmenové kulturní historii je podle mladých lidí vypovídajících ve snímku možné i jinak než verbálně: vztahem k přírodě, tradičním rybářským a loveckým aktivitám nebo komunitním slavnostem. Snímek *Kiputnem Naukurlurpet* po jeho dokončení většina členů komunity společně shlédla a o nastolených otázkách debatovala. V případě osady Port Graham produkce videa a následná debata iniciovaly mezigenerační dialog. V jiných vesnicích došlo na základě participačních videí i ke konkrétní sociální změně, například v podobě obnovení tradičních kolektivních rybolovů u kmene Athabasků v oblasti Kenai (video *We're Still Here* (*Ještě stále jsme tady*); Pratt Museum & Village of Port Graham, 2003).

Edukativní videa jako *Amiginikun: On Sewing Boat Skins* nebo kolektivní projekty jako *Kiputnem Naukurlurpet* nejsou konečným výsledkem revitalizačních snah ani zárukou ochrany tradiční znalosti před zapomněním. Jsou však jednou z často používaných metod kulturně revitalizačních snah na Aljašce. Dalšími metodami jsou lokální i mezinárodní konference, setkání starších,

workshopy tradičních řemesel, školní a muzejní programy. Všechny tyto metody zároveň využívají filmu a videí jako podpůrných nástrojů, ať již k pouhému záznamu, či jako prostředku oživení paměti a vyvolání diskuse. Domorodé dokumentární filmy a participační videa mají v mnoha ohledech blízko k etnografickým filmům a vizuální antropologii. Stejně jako u etnografických filmů ani zde neslouží filmové médium k pouhému sběru dat a archivním účelům. Filmová a video technologie je naopak součástí proměny sociálních vztahů uvnitř i vně dané komunity, slouží k oživení kulturní znalosti a v neposlední řadě tuto znalost reprezentuje navenek (Pink, 2007, str. 168). Podobně jako etnografické filmy má i domorodá filmová a video produkce poměrně omezený divácký okruh (s výjimkou několika velice úspěšných hraných filmů) na tematicky zaměřených festivalech, výstavách, konferencích, případně v lokálních televizních stanicích. To ovšem v žádném případě nesnižuje význam této audiovizuální produkce pro samotné domorodé komunity a tvůrce. Při analýze participačních videí se často zdůrazňuje samotný proces natáčení, který může mít až terapeutické účinky na zúčastněné, případně nastartuje proces žádané sociální změny. V případě diskusí o kulturním dědictví a možnostech jeho užití je zapojení komunity do natáčení videa velmi plodné, neboť „*Kulturní dědictví poskytuje jistý zásobník impulsů pro rozvoj, jež mohou jednotlivci i komunity využít ve svůj prospěch. Čím větší je kulturní diverzita, tím větší bude snaha najít společné směřování,*“ (White S. A., 2003, str. 20). V kontextu kulturní revitalizace se tak video stává nástrojem pro reflexi, dialog a plánování.



Obr. 6. 18 „Amiginikun: On Sewing Boat Skins.“ Rachel Naninaaq Edwardson. 2005.

6.6 Shrnutí

V této kapitole jsem se pokusila ukázat některé konkrétní příklady využití filmu a videa pro kulturní revitalizaci aljašských Jupiků a Inupiatů. Z výše uvedeného vyplývá, že významnou motivací domorodých filmových tvůrců je vypořádání se s některými negativními stereotypy a jejich nahrazení komplexnějším obrazem své kultury a historie. Součástí tohoto procesu je i dialog v rámci jednotlivých komunit o tom, co vlastně tento kulturní obraz má nebo nemá obsahovat. Zejména participační projekty ukazují, že kromě vnějších stereotypů naráží domorodí tvůrci na své vlastní kulturní autostereotypy, které leckdy zjednodušují nebo zkreslují stávající situaci a kulturní identitu současných kmenových příslušníků.

Problémem souvisejícím s autostereotypy je částečná ztráta kulturní a jazykové paměti, k níž došlo v důsledku kulturní asimilace. Pro jupické a inupiatké tvůrce jsou tak zejména etnograficky laděné filmy natočené vnějšími pozorovateli (Sarah Elder, Father Hubbard, Leonard Kamerling, etc.) cenným zdrojem znalostí o tradicích a historii. Tyto dokumenty se v rukou domorodých umělců, kulturních aktivistů a vědců stávají důležitým nástrojem oživení kulturní paměti, jejichž pomocí lze vyvolat další vzpomínky starších a propojit individuální a kulturní identity s minulostí.

Z formálního hlediska se domorodá aljašská tvorba dá rozdělit na televizní projekty (KYUK a další stanice), autorské filmy (Andrew Chikoyak, Andrew Okpeaha MacLean), výzkumné projekty využívající audiovizuální pomůcky a participační videa (tvorba Rachel Naninaaq Edwardsonové). Ve všech těchto formách se odráží několik základních tematických okruhů:

1. Úsilí o zachování tradic a jazyka (návaznost na vypravěčskou tradici, respekt ke starším, tance, jazyk, hudba)
2. Urbanizace a modernizace (prozkoumání měnících se rodinných vztahů a genderových rolí, tabuizované společenské problémy jako závislosti, domácí násilí a nezaměstnanost)
3. Silný vztah k tradičnímu území a zemi/přírodě jako takové (konflikty s vládními strukturami, klimatické změny)
4. Vyrovnání se s minulostí (kulturní kontakt s „bílými“, vliv západních reprezentací na autostereotypy a heterostereotypy)

Ačkoli naprostá většina aljašské domorodé audiovizuální produkce využívá velmi konvenční (západní) filmařské postupy, díky obsahu a způsobu využití představuje jako celek významný kulturní příspěvek. Filmová a video dokumentace je rovněž využívána při prosazování politických a územních nároků. Domorodá kinematografie tak tvoří významnou součást kulturně-revitalizačního procesu popsaného Cliffordem (Clifford, 2004): důraz na vizuální aspekty

kulturních procesů a komunikace napříč generačními rozdíly. Clifford však zdůrazňuje i srozumitelnou komunikaci kultury navenek, což tato tvorba splňuje jen částečně. Mimo aljašský kulturní kontext jsou nejlépe a nejvíce přijímány autorské dokumenty a hrané filmy domorodých režisérů. Stále však mezi nimi chybí skutečně zajímavý pohled na současného Jupika nebo Inupiata nejen jako člena kultury, ale jako jednotlivce žijícího svůj vlastní osobitý život. Ačkoli intenzita domorodé audiovizuální tvorby nedosahuje na Aljašce (i z finančních důvodů) takového rozsahu a dopadu jako v Kanadě, rozhodně se jedná o fenomén zasluhující si dlouhodobou a detailní kulturologickou a antropologickou analýzu.

7 Závěr

Tato práce měla za cíl zřehlednit vývoj audiovizuálních reprezentací původních národů v dokumentárních a etnograficky zaměřených filmech a fotografiích vytvořených v evropském a severoamerickém kontextu. Dále jsem se snažila analyzovat podobnosti a rozdíly mezi těmito reprezentacemi a těmi, které jsou vytvářeny v současné domorodé kinematografii (hlavně v dokumentárních filmech).

Považovala jsem za podstatné přiblížit uvedená témata, verifikovat dílčí hypotézy a zodpovědět následující otázky:

- 1) Jakým způsobem byly audiovizuální reprezentace původních národů ovlivněny dobovými ideologickými, vědeckými a politickými představami; a jak se v závislosti na vývoji sociokulturního kontextu měnila pozice „druhého“ v těchto reprezentacích.
- 2) Zda a jakým způsobem je domorodá audiovizuální tvorba ovlivněna dřívějšími audiovizuálními reprezentacemi.
- 3) Zda a jak je domorodá tvorba aljašských Jupiků a Inupiatů využívána k obnově kulturní paměti a upevnění identity původních národů.

Během zpracování disertace jsem na základě studia relevantní literatury a audiovizuálních materiálů došla k závěru, že audiovizuální média hrála a hrají významnou roli při vytváření kulturních autostereotypů a heterostereotypů o původních národech, ale zároveň mají velký potenciál k obohacení kulturního dědictví těchto skupin a jsou tak jednou z podstatných částí mozaiky, ze které si kulturolog skládá obraz současného světa a jeho kulturní rozmanitosti.

Došla jsem také k následujícím odpovědím na zmíněné klíčové otázky a tematické okruhy:

- 1) Jakým způsobem byly audiovizuální reprezentace původních národů ovlivněny dobovými ideologickými, vědeckými a politickými představami; a jak se v závislosti na měnícím se sociokulturním kontextu měnila pozice „druhého“ v těchto reprezentacích.

„Druhý“ byl z hlediska postmoderní kritiky po desetiletí v podřízené pozici pozorovaného a reprezentovaného. Dekolonizace, globalizace a s nimi spojená aktivace sociálních a menšinových hnutí však prostřednictvím umění i politického aktivismu posílila „hlas“ dříve marginalizovaných skupin včetně původních národů, na jejichž reprezentaci jsem se primárně zaměřovala. Nejen antropologie tak v současnosti všemi prostředky usiluje o redefinici své pozice vůči subjektům zkoumání (Petráň, 2011, str. 229). „Druhý“ také přestává být jasně definovaný, neboť se zcela mění pohled na kulturní odlišnost a při zkoumání kultury se badatelé čím dál častěji zabývají i

„domácími“ subkulturami a kulturními jevy. Z pohledu této práce přinesl vývoj audiovizuálních reprezentací (zjm. fotografie a dokumentárního a etnografického filmu) intenzivnější komunikaci mezi tvůrci (umělci nebo vědci) zabývajícími se kulturní interpretací a jejich subjekty. Tento dialog na několika úrovních může být velmi obohacující právě pro interdisciplinární obory typu kulturologie, neboť odhaluje i ta témata a aspekty kultury, které jsou v textech záměrně nebo nezáměrně přehlíženy. Navíc zejména ve studiích sociokulturních systémů lze pozorovat rostoucí důraz na angažovanost vědců v problematických sociálních otázkách (Edwards, 2010). A právě posun role „druhého“ od pozorovaného objektu k aktivnímu subjektu produkujícímu vlastní audiovizuální reprezentace byl zčásti výsledkem angažovanosti konkrétních badatelů, politických aktivistů a umělců v procesu vytváření domorodých audiovizuálních obsahů.

V prvních třech kapitolách jsem se soustředila na téma zobrazování „druhých“ pro diváky z euroamerické kultury. Vzdálené kultury byly hojně zobrazovány dávno před vynálezem fotografie a filmu, přičemž zdůraznění odlišností a „nedokonalostí“ „druhého“ mělo utvrzovat nadřazenost jedné kultury nad druhou. Tato tendence není zdaleka jen výsadou euroamerického kulturního kontextu. Etnocentrické tendence považující kulturní rozdíly za odchylky od optimálního stavu nebo dokonce anomálie byly paralelně doprovázené představami o „druhém“ jakožto čistší, ušlechtilější verzi nás samých. V ilustracích či literárních popisech pak byl tento pozitivní stereotyp naplněn zdůrazňováním přirozené vznešenosti, krásy a jednoduchosti života domorodých obyvatel.

„Mýtus ušlechtilého divocha“ (Budil, 2003, str. 65) byl silný zejména v novověku v souvislosti s námořními plavbami a „objevováním“ nových kontinentů. Otevření nových geografických území umožňovalo do nich symbolicky umístit i imaginární prostor ztraceného ráje, po němž část novověké společnosti toužila. S rozvojem koloniálních držav, rychlým vývojem moderních technologií a orientací společenských věd na evolucionistická schémata se přístup k domorodým kulturám racionalizoval a domorodá těla byla využívána jako důkazy evolučních a rasových teorií. Tato tendence je výrazně manifestována v množství typologických fotografických projektů, které vznikaly napříč společenskými a přírodními vědami s cílem klasifikovat fyzické odlišnosti a vysvětlit jimi odlišnosti kulturní. Michel Foucault toto pátrání po fyzických rozdílech označil s ohledem na kulturně-politické klima viktoriánské doby ovlivněné koloniální politikou za projev „mikrofyziky moci“, kdy se těla sociálních subjektů stávají prostorem umožňujícím leckdy morbidní naplnění touhy kvantifikovat, zaznamenávat, kalkulovat a kontrolovat rasové rozdíly (Foucault, 1979). Tyto tendence přesvědčivě ilustrují právě různé dobové antropologické fotografie etnických skupin pořízené ve stylu kriminalistických fotografií. Fotografie byla navíc krátce po svém vynálezu považována za objektivní důkaz skutečnosti, i proto byla na přelomu 19. a 20. století často využívána ve společenských vědách.

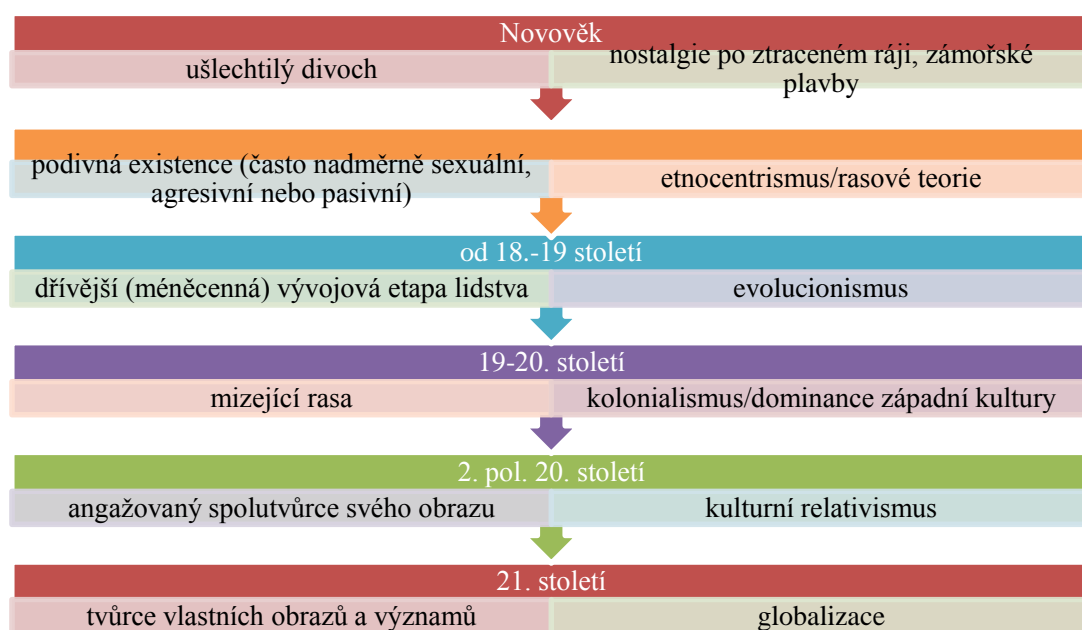
Další významný koncept ovlivňující způsob reprezentace domorodých kultur byl koncept mizející rasy, předpokládající, že svět se postupně omezí na západní civilizaci. Tento přístup je patrný v mnohých fotografických cyklech a filmech – za všechny jmenuji Curtisův fotografický cyklus *The North American Indian (Severoamerický indián)* (Curtis, 2002) a Flahertyho film *Nanuk, člověk primitivní* (Flaherty, 1922). Obě tato díla se vyznačují obdivem k zobrazovaným kulturám, zároveň však svým nostalgickým nádechem předem předpokládají brzký zánik zobrazovaných kulturních hodnot.

Vedle zájmu vědeckého byl o zobrazení exotických druhých velký zájem i ze strany veřejnosti: exhibice domorodců byly součástí populárních zábav, muzejních expozic, zoologických zahrad a světových výstav. Zejména v případě zoologických zahrad a světových výstav bylo velice patrné, že domorodé kultury jsou považované za nižší vývojový stupeň lidstva, neboť byly buď kladeny na roveň zvířatům, nebo do přímého protikladu technologických výtvarků modernity. Ostatně i v muzeích byly často sbírky týkající se původních národů umístěné do přírodovědeckých oddělení. Tento přístup byl dán také proto, že v 19. století byla věda téměř synonymem kultury, nikoli jen jednou z jejích součástí (Petříček, 2009). Původní národy se od rozšíření filmové průmyslu objevovaly jako komická složka filmových úvodníků před hlavním programem. Od 20. let 20. století začaly být také výrazně populární cestopisné filmy a hrané filmy odehrávající se v exotických lokalitách. Populární a vědecké či umělecké ztvárnění původních kultur se v zásadě dodnes vyvíjí paralelně. Zatímco v populárních cestopisech, hraných filmech, turistických promovideích a podobně se dosud setkáme se zjednodušujícími stereotypy, seriózní vědecké a dokumentaristické projekty zaznamenaly mnohem kritičtější vývoj.

Rozšířené přijetí doktríny kulturního relativismu a tragédie první a druhé světové války během pár desetiletí zpochybnily evolucionistická kulturní schémata. Antropometrická fotografie se sice nadále vyskytovala, ovšem v mnohem omezenější míře. Od 20. let 20. století zahrnovaly antropologické fotografie a filmy z terénu obvykle mnohem více kulturního kontextu, pozornost se nesoustředila tolik na fyzické odlišnosti. Zásadní přelom nastal po druhé světové válce, kdy zejména v 50. a 60. letech došlo k významné obrodě etnografického a dokumentárního filmu. Lidé jako Jean Rouch se začali tázat po pravé funkci tohoto žánru, co vlastně má sdělovat a v neposlední řadě, kdo to má sdělovat. V kontextu společenských věd zabývajících se lidskou kulturou se hojně diskutovalo o oprávněném či neoprávněném postavení vědce, který nahlíží na jiné kultury skrze prizma intelektuálních konstrukcí své vlastní společnosti. V této diskusi zazníval i požadavek dávat větší prostor v interpretaci samotným kulturám a jejich vidění sebe samých. V etnografickém filmu přestával znít do té doby běžný vysvětlující komentář, jenž byl s rozvojem filmového zvuku doplněn či zcela nahrazen otitulkovaným projevem domorodců. V některých etnografických filmech zůstal komentář zachován, ale byl improvizovaně vyprávěn samotnými aktéry filmu.

Společenské vědy i filmová ztvárnění původních národů dále ovlivnil reflexivní přístup ke zkoumání kultury. Na konci 20. a na počátku 21. století tak stále častěji vznikají audiovizuální projekty otevřeně konfrontující subjektivitu filmaře s realitou „druhého“. Je také poměrně časté, že se filmaři/umělci/badatelé dále angažují v životě komunit, které natáčejí.

V tabulce č. 3 uvádím chronologický přehled základních druhů reprezentací původních národů ve fotografiích a dokumentárních (etnografických) filmech.



Tabulka č. 3. „Chronologický přehled typů reprezentací původních národů“.

Z uvedené tabulky i předchozího textu vyplývá, že audiovizuální reprezentace původních národů (tj. „druhých“) byly velmi ovlivněny evolučním diskursem a koloniální politikou. S rozvojem audiovizuálních technologií a rostoucí politickou angažovaností usilující o zrovnoprávnění původních národů se i jejich reprezentace stávají více aktivní a komplexní.

2) Zda a jakým způsobem je domorodá audiovizuální tvorba ovlivněna dřívějšími audiovizuálními reprezentacemi.

V 19. a částečně i 20. století byla produkce (audio)vizuálních obrazů domorodých kultur doménou euroamerické civilizace. Navíc byla silně ovlivněna evolucionistickým a rasovým diskursem. Od 70. let 20. století začal být hlas původních národů více slyšet v souvislosti s rostoucí politickou angažovaností těchto skupin, ovlivněnou dekolonizací, sociálními a lidskoprávními hnutími té doby. Často právě v návaznosti na politickou angažovanost pak začali domorodí tvůrci produkovat vlastní vizuální obrazy své kultury. Díky levným, jednoduchým a dostupným audiovizuálním technologiím se stala domorodá média a domorodé kinematografie součástí kulturně-politické

komunikace mnoha skupin po celém světě. V současnosti je tato komunikace ještě intenzivnější díky možnosti šířit a sdílet obsahy přes internet (například portál Isuma TV nabízí tisíce videí z různých oblastí). Možnost vytvářet autonomní kulturní obrazy narušila a narušuje hegemonii „západní“ mediální produkce a navíc zpochybnila předpoklad o nevyhnutelném zániku původních kultur v globální společnosti (Michaels in: Leuthold, 2001, str. 55).

Arjun Appadurai pro situaci globálního světa zaplněného obrazy zavádí koncept mediálního prostoru (Appadurai, 1996, str. 33-35), který poskytuje bohatý zásobník obrazů, příběhů a etnoprostorů, v nichž je namíchána směs politických, ekonomických a kulturních informací. Tyto informace pak lidem i komunitám (v současnosti více než kdy jindy) ukazují, jak pestré a proměnlivé jsou možnosti života. Rozvíjí tak imaginaci a způsob uchopení vlastní identity. Navíc se tato imaginace neodehrává jen na soukromé úrovni jednotlivců, ale stává se součástí kolektivních identit a sociálních procesů. Při revitalizaci domorodých kultur sehrála právě imaginace a audiovizuální média strategickou úlohu. Podobně jako evropské národy v novověku se domorodé skupiny potřebovaly shodnout na nějakých základních pilířích své identity, kterou se budou prezentovat navenek. Domorodá média slouží nejen k prezentaci navenek, ale mají významnou úlohu při (re)definování charakteristických prvků dané kultury. Faye Ginsburg dokonce považuje propojení domorodých médií s širším procesem etnické revitalizace za jejich základní charakteristiku (Ginsburg, 1991, str. 98). Využití médií k utváření kulturní identity a vyjadřování politických požadavků ukazuje příklad kanadských Inuitů, kteří své cíle výrazně komunikovali prostřednictvím domorodého rozhlasového i televizního vysílání.

Aby mohly domorodé komunity začít audiovizuální materiály produkovat ve větší míře, bylo zapotřebí i různých vzdělávacích seminářů a finančních programů na podporu těchto aktivit. Profesionální průprava filmařů měla iniciovat a rozvinout využívání kinematografie jako nástroje etnické a kulturní identifikace a zajistit možnost hledání vlastního specifického a srozumitelného vyjádření pro populace mnohdy bez rozšíření gramotnosti a odkázané do role diváků cizích filmů (Petráň, 2011, str. 210). Řada takových projektů byla (a je) financována vládami příslušných zemí. Domorodou filmovou tvorbu a videotvorbu v rámci vládní kulturní politiky podporovaly například země Střední a Jižní Ameriky (Mexiko, Bolívie, Brazílie), velice intenzivně pak Austrálie a Kanada. O rozvoj domorodých a leckdy i národních kinematografií v bývalých koloniích se zasazovali mnozí „západní“ antropologové a filmaři. V Brazílii založil v roce 1987 Vincent Carelli iniciativu Vídeo nas Aldeias – VNA (Video ve vesnicích), prostřednictvím níž učí natáčet videa amazonské kmeny. Faye Ginsburg zase výrazně pomohla rozvoji inuitské filmové společnosti Igloodik Isuma Productions. Na námitky kulturních puristů o destruktivním vlivu audiovizuálních médií na domorodé populace a tradiční domorodou estetiku lze argumentovat tím, že mnohé z těchto populací se naopak hrdě hlásí ke své schopnosti inovace a integrace technologií

přicházejících zvenčí, neboť tyto schopnosti přispěly v dřívějších dobách k přežití skupin v těžkých podmínkách (Faris, 1993, str. 12-13).

Témata domorodých dokumentárních filmů a videí jsou často stejná jako u etnografických filmů zmíněných v této práci: záznam tradic, mytologie a způsobu života, vztah k jazyku a tradičnímu území. Opakují se také určité stereotypy, jako například glorifikace života před kontaktem s „bílou“ civilizací (neboli hledání ztraceného ráje). V některých případech domorodým skupinám nevyhovuje šíření reprezentací jejich rituálů a vědění vytvořených pro vnější pozorovatele; například snímky Baldwina Spencera z let 1901-1912 se na žádost členů kmene Arrernte úplně přestaly půjčovat z archivu (Griffiths, 2002, str. 322). Etnografické filmy a fotografie jsou také recyklovány a dekonstruovány, jako ve snímku *Ritual Clowns (Rituální šašci)* (Masayesva, 1988). Hopijský filmař Victor Masayesva v něm kombinuje archivní materiál, animaci a hrané pasáže, v nichž například nechá malé hopijské děti číst úryvky antropologických textů v obklopení posvátných šaškovských figur. Skrze humor a parodii relativizuje dřívější interpretace tradic a zároveň se s nimi sebeironicky vyrovnává.

Přehled dokumentárních filmů a video-projektů produkovaných domorodými tvůrci v USA, v Kanadě, v Austrálii a dalších zemích ukazuje, že navzdory finančním a distribučním omezením se obsahová i formální stránka domorodé produkce velice rychle rozvíjí a vzdaluje tradičním stereotypům a formám vyprávění. Témata se rozšířila zejména o mezigenerační problémy a rozpolcenost mladých lidí mezi tradicí a moderním světem. Formy domorodé audiovizuální produkce jsou taktéž velmi různorodé: vyloženě aktivistická videa, dokumentární, experimentální a hrané filmy, hudební videa a animace. Již od dob navažského projektu antropologů Whorfa a Adaira je také hojně diskutován problém domorodé filmové estetiky. Pokusila jsem se v této práci zmínit některá specifika, týkající se natáčení krajiny nebo rozhovorů s lidmi. Velmi osobitou estetiku pak má tvorba inuitských nezávislých režisérů ze společnosti Isuma. Při posouzení vlivu dřívějších audiovizuálních reprezentací na současnou inuitskou tvorbu jsem například identifikovala následující technické, estetické a scénářistické prvky:

- Pomalý rytmus převažuje nad dynamickým střihem.
- Harmonie a udržení statu quo má přednost před dramatickými zápletkami.
- Krajina je natáčena zpravidla ve velkých celcích.
- Snímky mají patrnou cyklickou strukturu.
- Film je kolektivní práce celé komunity, režisér nemá dominantní postavení.

3) Zda a jak je domorodá tvorba aljašských Jupiků a Inupiatů využívána k obnově kulturní paměti a upevnění identity původních národů.

V poslední kapitole jsem se podrobně věnovala audiovizuální tvorbě aljašských Jupiků a Inupiatů. Tato studie potvrzuje, že audiovizuální média jsou v rukou domorodých tvůrců skutečně využívána jako nástroj k obnově kulturní identity a možnosti autentické seberealizace v globálním a měnícím se světě. Významnou motivací domorodých filmových tvůrců je potřeba vypořádat se s některými negativními stereotypy a nahradit je komplexnějším obrazem své kultury a historie. Součástí tohoto procesu je i dialog v rámci jednotlivých komunit o tom, co vlastně tento kulturní obraz má nebo nemá obsahovat. Zejména participační videa ukazují, že kromě vnějších stereotypů naráží domorodí tvůrci na své vlastní kulturní autostereotypy, které leckdy zjednodušují nebo zkreslují stávající situaci a kulturní identitu současných kmenových příslušníků. Při analýze dokumentární produkce aljašské domorodé televizní stanice KYUK jsem také zmínila leckdy stereotypní zobrazování bílých osadníků jako nepřátel (neboli nebezpečný „druhý“). Domorodá média včetně dokumentárních filmů jsou Jupiky a Inupiaty využívána také ke vzdělávání mladé generace, která již nehovoří původními jazyky. Veřejné projekce a diskuse zase přispívají k potřebnému mezigeneračnímu dialogu.

Z formálního hlediska se domorodá aljašská tvorba dá rozdělit na televizní projekty, autorské filmy, výzkumné projekty využívající film a video a participační videoprojekty. Ve všech těchto formách se odráží několik základních tematických okruhů:

1. Úsilí o zachování tradic a jazyka (návaznost na vypravěčskou tradici, respekt ke starším, tance, jazyk, hudba)
2. Urbanizace a modernizace (prozkoumání měnících se rodinných vztahů a genderových rolí, tabuizované společenské problémy jako závislosti, domácí násilí a nezaměstnanost)
3. Silný vztah k tradičnímu území a zemi/přírodě jako takové (konflikty s vládními strukturami, klimatické změny)
4. Vyrovnání se s minulostí (kulturní kontakt s „bílými“, vliv západních reprezentací na autostereotypy a heterostereotypy)

Zejména rané etnografické fotografie a filmy jsou pak často využívány jako prostředek doplnění kulturní paměti, která byla narušena v důsledku asimilace do většinové společnosti. Dokumenty natočené vnějšími pozorovateli tak dostávají v rukou domorodých tvůrců a aktivistů nový význam, stávají se cenným zdrojem znalostí o tradicích a historii a nástrojem vyvolání vzpomínek starších. Praktickou ukázkou tohoto využití etnografických filmů je například inupiatův projekt znovuosídlení Královského ostrova v Beringově moři.

Na závěr bych chtěla zdůraznit, že více než čtyři desetiletí existence a rozvoje domorodých kinematografií, televizí, festivalů, konferencí a internetových portálů svědčí o aktivním přístupu domorodých kultur k jejich audiovizuálním reprezentacím. Relevance domorodých audiovizuálních obsahů je ve světě globálně propojeném ekonomickými procesy a kulturními obsahy nezpochybnitelná pro svou schopnost přispět k zachování cenné kulturní rozmanitosti. Audiovizuální média mají navíc zcela jedinečný podíl na zachycení procesu kulturní změny, k níž v případě popisovaných původních národů docházelo a dochází v důsledku kulturních kontaktů, technologických inovací i klimatických změn.

8 Bibliografie

- Abu-Lughod, L. (2002). *Egyptian Melodrama: Technology of the Modern Subject?* In: F. Ginsburg, L. Abu-Lughod, & B. Larkin, *Media worlds: Anthropology on New Terrain* (str. 115-132). Los Angeles: University of California Press.
- Adair, J., & Worth, S. (1972). *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press .
- Atkinson, P. (2001). *Handbook of Ethnography*. London: SAGE.
- Bahn-Coblans, S. (1996). *Reading with a Eurocentric Eye the Seeing with a Native Eye: Victor Masayesva's Itam, Hakim, Hopiit*. In: Studies in American Indian Literatures . No. 4, str. 47-61.
- Bann, S. (1984). *The Clothing of Clio: A Study of the Representation of History in the Nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Banta, M., & Hinsley, C. (1986). *From Site to Sight. Anthropology, photography and power of imagery*. Cambridge: Peabody Museum Press.
- Barbash, I., & Taylor, L. (1997). *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Barnow, E. (1993). *Documentary: A History of Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Barrot, P. (2005). *Nollywood: le phénomène vidéo au Nigeria*. Paris: Harmattan.
- Barsam, R. (1988). *The Vision of Robert Flaherty*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barthes, R. (1994). *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa.
- Bateson, G., & Mead, M. (1942). *Balinese Character, a Photographic Analysis*. New York: The New York Academy of Sciences.
- Bazin, A. (2004). *What is Cinema? (Vol. 1)*. Berkeley: University of California Press.

- Becker, A. E. (2004). *Television, Disordered Eating, and Young Women in Fiji: Negotiating body image and identity during rapid social change*. In: Culture, Medicine and Psychiatry. Vol. 28, No. 4, str. 533-59.
- Benjamin, W. (1980). *A Short History of Photography*. In: A. Trachtenberg, *Classic Essays on Photography* (str. 199-216). New Haven: Leete's Island Books.
- Bennet, T. (1995). *The Birth of the Museum*. New York: Routledge.
- Berger, J. (2004). *Pochopení fotografického obrazu*. In: K. Císař, *Co je to fotografie?* (str. 63-65). Praha: Herrmann & synové.
- Besire, L. (2003). *Talking Back to Primitivism: Divided Audiences, Collective Desires*. In: American Anthropologist. Vol. 195, No. 4, str. 832-838.
- Bhabha, H. (1990). *The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism*. In: R. Ferguson, *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures* (str. 71-89). Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Bloom, L. (1993). *Gender on ice: American ideologies of polar expeditions*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bloom, L. (1999). *With other eyes: looking at race and gender in visual culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Boas, F. (1885). *Baffin-Land. Geographische Ergebnisse einer in den Jahren 1883 und 1884 ausgeführten Forschungsreise*. Gotha: Perthes.
- Boas, F. (1964). *The Central Eskimo*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Boas, F., & Stocking, G. W. (1989). *A Franz Boas Reader: The shaping of American anthropology, 1883-1911*. Chicago: Chicago University Press.
- Bordwell, D., & Thomson, K. (2011). *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- Bourdieu, P. (1991). *Towards a Sociology of Photography*. In: Visual Anthropology Review. No. 7, str. 131-132.
- Bradford, P. V., & Blume, H. (1993). *Ota: The Pygmy in the Zoo*. New York: St. Martin Press.
- Bramly, S. (2002). *Edward S. Curtis*. Paris: Nathan.

- Brecks, J. W. (1873). *An Account of the Primitive Tribes and Monuments of the Nilgiris*. London: India Museum.
- Breschand, J. (2002). *Le documentaire: l'autre face du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma – Etoile.
- Brisebois, D. (1990). *The Need for Inuit Television*. Získáno: 15. března 2010 z webové stránky Inuit Broadcasting Corporation. http://www.inuitbroadcasting.ca/Resources/whiteout_e.htm.
- British Association for the Advancement of Science. (1892). *Notes and Queries on Anthropology for the Use of Travellers and Residents in Uncivilized Lands*. London: Edward Stanford.
- Broca, P. (1865). *Instructions générales sur l'anthropologie*. Paris: Masson.
- Brubaker, R., & Cooper, F. (2000). *Beyond Identity*. In: Theory and Society. No. 29, str. 1-47.
- Budil, I. T. (2003). *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha: Triton.
- Buerger, J. E. (1989). *French daguerreotypes*. Chicago: University of Chicago Press.
- Burnham, P. (1993). *The Ethnographic Zoo*. In: Transition. No. 60, str. 184-191.
- Butler, M. L. (2008). *Check Your Local Listings: Indigeneous Representations in Television*. Phoenix: Arizona State University.
- Calder-Marshall, A. (1970). *The Innocent Eye: The Life of Robert J. Flaherty*. Baltimore: Penguin Books Inc.
- Carelli, V. (2011). *Native Networks - Vincent Carelli*. Získáno: 10. září 2011 z webové stránky Native Networks. <http://www.nativenetworks.si.edu>.
- Clifford, J. (2004). *Looking Several Ways: Anthropology and Native Heritage in Alaska*. In: Current Anthropology. February, Vol. 45, No. 1, str. 5-31.
- Clifford, J. (1986). *On Ethnographic Allegory*. In: G. Marcus & J. Clifford, *Writing culture: The poetics and politics of ethnography* (str. 98-122). Berkeley: University of California Press.
- Clifford, J. (1981). *On Ethnographic Surrealism*. In: Comparative Studies in Society and History. No. 4, str. 539-564.
- Cohen, A. P. (1993). *Culture as Identity: An Anthropologist's View*. In: New Literary History. Winter, No. 1, str. 195-209.
- Collier, J., & Collier, M. (1999). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

- Conrad, J. (1994). *Heart of Darkness*. London: Penguin Books.
- Corbey, R. (1993). *Ethnographic Showcases, 1870-1930*. In: Cultural Anthropology. August, Vol. 8, No. 3, str. 338-369.
- Crossen, C. (2006). *How Pygmy Ota Benga Ended Up in Bronx Zoo*. Získáno: 3. února 2011 z webové stránky Wall Street Journal. <http://www.post-gazette.com/pg/06037/651080.stm#ixzz1R8uJ6gOf>.
- Curtis, S. E. (2002). *The North American Indian*. Köln: Taschen.
- Daley, P. J., & James, B. A. (2004). *Cultural Politics and the Mass Media: Alaska Native Voices*. Chicago: University of Illinois Press.
- Danzker, J. B. (1980). *Robert Flaherty, Photographer/Filmmaker: the Inuit 1910-1922*. Vancouver: Vancouver Art Gallery.
- DeFleur, M. L. (1996). *Teorie masové komunikace*. Praha: Karolinum.
- Defoe, D. (1993). *Robinson Crusoe*. Ware: Wordsworth Editions.
- Desai, G., & Nair, S. (2005). *Postcolonialism: An Anthology of Cultural Theory and Criticism*. Oxford: Berg.
- Dorais, L- J. (1995). *Language, culture and identity: some Inuit examples*. Québec: Département d'anthropologie, Université Laval.
- Dowell, K. (2006). *Indigenous Media Gone Global: Strengthening Indigenous Identity On- and Offscreen at the First Nations/First Features Film Showcase*. In: American Anthropologist. July, Vol. 108, No. 2, str. 376-384.
- Durant, H., & Orbanz, E. (1998). *Filming Robert Flaherty's Louisiana story: the Helen van Dongen diary*. New York: The Museum of Modern Art.
- Durozoi, G., & Russel, A. (1994). *Filozofický slovník*. Praha: EWA Edition.
- Edwards, E. (1998). *Performing Science: still photography and the Torres Strait expedition*. In: A. Herle, & S. Rouse, *Cambridge and the Torres Strait: Centenary Essays on the 1898 Expedition (str. 106-135)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Edwards, E. (2001). *Raw histories: photographs, anthropology and museums*. Oxford: Berg.
- Edwards, T. (2010). *Kulturální teorie. Klasické a současné přístupy*. Praha: Portál.

- Edwardson, R. N. (2009). *Rachel Naninaaq Edwardson*. Získáno: 10. listopadu 2011 z webové stránky Native Networks. http://www.nativenetworks.si.edu/eng/rose/edwardson_r.htm.
- Eriksen, T. H. (1993). *Ethnicity and Nationalism: Anthropological Perspectives*. London: Pluto Press.
- Eriksen, T. H. (2008). *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Portál.
- Escard, F. (1886). *Le prince Roland Bonaparte en Laponie*. Paris: George Chamerot.
- Evans-Pritchard, E. E. (1940). *The Nuer: A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*. Oxford: Oxford University Press.
- Ezra, E., & Rowden, T. (2006). *Transnational Cinema: The Film Reader*. New York: Routledge.
- Fabian, J. (2002). *The Time and The Other*. New York: Columbia University Press.
- Falconer, J. (1984). *Ethnographical Photography in India 1850-1900*. In: Photographic Collector. No. 1, str. 16-46.
- Faris, J. (1993). *A Response to Terence Turner*. In: Anthropology Today. Vol. 9, no. 1, str. 12-13.
- Feld, S., & Rouch, J. (2003). *Ciné- Ethnography*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Fienup-Riordan, A. (1990). *Eskimo essays: Yup'ik lives and how we see them*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Fienup-Riordan, A. (1995). *Freeze frame: Alaska Eskimos in the Movies*. Seattle: University of Washington Press.
- Fienup-Riordan, A. (2007). *The Way We Genuinely Live: Masterworks of Yup'ik Science and Survival*. Seattle: University of Washington Press.
- Flaherty, F. H. (1984). *The Odyssey of a Film-maker: Robert Flaherty's Story*. New York: Threshold Books.
- Flusser, V. (1994). *Za filosofii fotografie*. Praha: Nakladatelství Hynek.
- Foucault, M. (1979). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Michigan: Vintage Books.
- Foucault, M. (1986). *Of Other Spaces*. In: Diacritics. No. 16, str. 22-27.
- Frazer, J. (1996). *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. London: Penguin Books.

- Frič, A. V. (2011). *Čerwuiš aneb z Pacheka do Pacheka oklikou přes střední Evropu*. Praha: Titanic.
- Gauthier, G. (2004). *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU a Ji hlava.
- Gauthier, G. (2003). *Le documentaire: un autre cinéma*. Paris: Nathan.
- Geertz, C. (2000). *Interpretace kultur*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON).
- Geertz, C. (1988). *Works and Lives*. Stanford: Stanford University Press.
- Giddens, A. (2003). *Důsledky modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON).
- Gilman, S. (1986). *Black Bodies, White Bodies: Toward and Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature*. In: J. Henry Louis Gates, *Race, Writing and Difference* (str. 223-61). Chicago: University of Chicago.
- Ginsburg, F. (2003). *Atanaarjuat Offscreen: From Media Reservations to the World Stage*. In: American Anthropologist. Vol. 105, No. 4, str. 827-830.
- Ginsburg, F. (1994). *Culture and Media: A (Mild) Polemic*. In: Anthropology Today . Vol. 10, No. 2, str. 5-15.
- Ginsburg, F., Abu-Lughod, L., & Larkin, B. (2002). *Media worlds: Anthropology on new terrain*. Los Angeles: University of California Press.
- Ginsburg, F. (1991). *Indigeneous Media: Faustian Contract or Global Village?* In: Anthropology Today. Vol. 6, No. 1, str. 92-112.
- Godard, J- L. (1979). *Nord contre Sud ou naissance de l'image d'une nation*. In: Cahiers du cinéma. No. 300, str. 69 - 129.
- Grierson, J. (1966). *Grierson on Documentary*. Los Angeles: University of California Press.
- Griffiths, A. (2002). *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn of the Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press.
- Grimshaw, A. (2001). *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gruber, J. W. (1970). *Ethnographic Salvage and the Shaping of Anthropology*. In: American Anthropologist. Vol. 72, No. 6, str. 1289-1299.

- Halkin, A. (2008). *Outside the Indigenous Lens: Zapatistas and Autonomous Video-making*. In: P. Wilson, & M. Stewart, *Global Indigenous Media* (str. 54-78). Durham: Duke University Press.
- Hall, C. M., & Tucker, H. (2004). *Tourism and postcolonialism: contested discourses, identities and representations*. New York: Routledge.
- Hall, S. (2005). *Thinking the Diaspora: Home Thought from Abroad*. In: G. Desai, & S. Nair, *Postcolonialism: An Anthology of Cultural Theory and Criticism* (str. 543-561). Oxford: Berg.
- Heider, K. G. (2006). *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Heider, K. G. (1977). *Films for anthropological teaching*. Michigan: University of Michigan.
- Herzfeld, M. (2006). *Anthropology: Theoretical Practice in Culture and Society*. Malden: Blackwell Publishing.
- Hockings, P. (2003). *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Holton, G. (2011). *Alutiiq / Sugpiaq*. Získáno: 12. listopadu 2011 z webové stránky Alaska Native Language Center. <http://www.uaf.edu/anlc/languages/as>.
- Huhndorf, S. M. (2000). *Nanook and His Contemporaries: Imagining Eskimos in American Culture, 1897-1922*. In: Critical Inquiry. Vol. 27, No. 1, str. 122-148.
- Chalfen, R. (1987). *Snapshot Versions of Life*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Jacknis, I. (1984). *Boas and Photography*. In: Studies in Visual Communication. Vol. 10, No. 1, str. 2-60.
- Jehel, P. J. (1995). *Photographie et anthropologie en France au XIXe siècle*. Paris: Université Paris VIII. Saint-Denis.
- Kaplan, L. (2007). *Alaska Native Language Center: Inupiaq*. Získáno: 5. března 2012 z webové stránky Alaska Native Language Center. <http://www.uaf.edu/anlc/languages/>.
- Karp, I., & Lavine, S. (1991). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- Kingston, D. P. (2003). *Audience Reactions to Archival Film*. In: L. L. Peers, & A. K. Brown, *Museums and Sources* (str. 122-135). London: Routledge.
- Klepikov, M. (2004). *Jean Rouch*. In: Ponrepo. No. 4, str. 11-20.
- Koudelka, J. (2011). *Cikáni*. Praha: Torst.

- Kuhn, A. (1995). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London: Verso.
- Kundera, M. (1994). *La lenteur*. Paris: Gallimard.
- Langdon, S. J. (2006). *The Native People of Alaska*. Anchorage: Greatland Graphics.
- Leuthold, S. (1997). *Historical Representation in Native American Documentary*. In: Ethnohistory. Autumn, Vol. 44, No. 4, str. 727-739.
- Leuthold, S. (1998). *Indigenous Aesthetics: Native art, Media, and Identity*. Austin: University of Texas Press.
- Leuthold, S. (2001). *Rhetorical Dimensions of Native American Documentary*. In: Wicazo Sa Review. Autumn, Vol. 16, No. 2, str. 55-73.
- Lévi-Strauss, C. (2001). *Tristes tropiques*. Paris: Plon.
- Lippard, L. R. (1992). *Partial Recall*. New York: New Press.
- Lippit, A. M. (1998). *When The Eye Frames Red*. Ziskáno: 22. srpna 2011 z webové stránky Trinh T. Minh-ha. <http://www.trinhminh-ha.com>.
- Loizos, P. (1993). *Innovation in Ethnographic film. From innocence to self-consciousness*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lomová, L. (2011). *Divoši*. Praha: Labyrint.
- MacDougall, D. (2006). *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton: Princeton University Press.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- MacLean, A. O. (2008). *25 New Faces of Independent Film*. Ziskáno: 20. února 2012 z webové stránky Filmmaker Magazine. <http://www.filmmakermagazine.com/summer2008/25faces.php>.
- MacLean, A. O. (2006). *Andrew Okpeaha MacLean*. Ziskáno: 12. února 2012 z webové stránky Native Networks. http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/maclean_ao.htm.
- Malinowski, B. (2003). *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge.
- Marcus, G. E. (1986). *Contemporary Problems of Ethnography in the Modern World System*. In: J. Clifford, & G. E. Marcus, *Writing culture: the poetics and politics of ethnography* (str. 165-195). Berkeley: University of California Press.

- Martin, C. (1987). *The American Indian and the Problem of History*. New York: Oxford University Press.
- Martz, M. (2012). *Our Commitment to Local News*. Získáno: 1. března 2012 z webové stránky KYUK. <http://kyuk.org/our-commitment-to-local-news>.
- Matějů, M., & Linhart, J. (2011). *Fotografie a sociologie. Uplatnění fotografie v sociologickém výzkumu*. In: J. Siostrzonek, *Fotografie a sociologie* (str. 9-21). Opava: Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě.
- Mauss, M. (1999). *Esej o daru, podobě a důvodech směny v archaických společnostech*. Praha: SLON.
- Mbeki, T. (2002). *Saartjie Baartman*. Získáno: 16. dubna 2011 z webové stránky Centre for African American Genealogical Descent. <http://www.caagri.org>.
- McLuhan, M. (1991). *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon.
- Mead, M. (1928). *Coming of age in Samoa: A psychological study of primitive youth for western civilisation*. New York: W. Morrow & Company.
- Minh-Ha, T. T. (1989). *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Muecke, S. (1983). *Discourse, history, fiction: Language and Aboriginal history*. In: Australian Journal of Cultural Studies. May, Vol. 1., No. 1, str. 71-79.
- Mullaney, S. (1983). *Strange Things, Gross Terms, Curious Customs: The Rehearsal of Cultures in the Late Renaissance*. In: Representations, Summer, No. 3, str. 40-67.
- Nálevka, V. (2004). *Rozpad koloniálních impérií po druhé světové válce*. Praha: Triton.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Nichols, B. (2010). *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a JSAF / Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava.
- Olivier, T., Wood, L., & Lange, N. D. (2009). *Picturing Hope: In the Face of Poverty, As Seen Through the Eyes of Teachers*. Cape Town: Juta and Company Ltd.
- Paleček, M. (2007). *Identity – a treacherous concept*. Přednáška v rámci konference *Multiculturalism, Conflict and Belonging*. Mansfield College, Oxford.

- Pečenka, M., Luňák, P., & kolektiv. (1999). *Encyklopedie moderní historie*. Praha: Libri.
- Peers, L. L., & Brown, A. K. (2003). *Museums and Source Communities*. London: Routledge.
- Petráň, J. (1995). *Dějiny hmotné kultury*. Praha: Karolinum.
- Petráň, T. (2011). *Ecce Homo: Esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice.
- Petríček, M. (2009). Umění ve věku vědy a výzkumu. In: A2. No. 16.
- Piault, M. H. (2010). *Audiovizuální vyrovnání aneb za mimotextovou antropologii*. In: T. Porybná, & D. Čeněk, *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná* (str. 25-69). Příbram: Pavel Mervart.
- Piault, M. H. (2008). *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*. Paris: Nathan.
- Pickering, M. (2008). *Research Methods for Cultural Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pink, S. (2007). *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. London: Sage.
- Price, M. (1997). *The Photograph: A Strange, Confined Space*. Palo Alto: Stanford University Press.
- Prins, H. E. (1997). *The Paradox of Primitivism: Native Rights and the Problem of Imagery in Cultural Survival Films*. In: Visual Anthropology, Vol. 9, No. 3-4, str. 243-266.
- Průcha, J. (2004). *Interkulturní psychologie*. Praha: Portál.
- Pudilová, J. (2009). *Věčný okamžik: fotografie a čas*. Magisterská diplomová práce: Univerzita Palackého v Olomouci.
- Ray, S. H., & Haddon, A. C. (1901-1935). *Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- Roderick, L. (2010). *Alaska Native Cultures and Issues: Responses to Frequently Asked Questions*. Fairbanks: University of Alaska Press.
- Rony, F. T. (2003). *The Quick and the Dead: Surrealism and the Found Ethnographic Footage Films of Bontoc Eulogy and Mother Dao: The Turtlelike*. In: Camera Obscura. Vol. 1, No. 52, str. 129-155.

- Rony, F. T. (1996). *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press.
- Rothfels, N. (2002). *Savages and Beasts: The Birth of the Modern Zoo*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Ruby, J. (2005). *Anthropology as a Subversive Art: A Review of Through These Eyes*. In: American Anthropologist. December, Vol. 107, No. 4, str. 684-687.
- Ruby, J. (1975). *Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography?* In: Visual Communication. Fall, Vol. 2, No. 2, str. 104-111.
- Ruby, J. (2000). *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*. Chicago: Chicago University Press.
- Rydeell, R. W. (1987). *All the World's a Fair: Visions of empire at American international expositions, 1876-1916*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sahlins, M. (1993). *Goodby to Tristes Tropes: Ethnography in the Context of Modern World History*. In: The Journal of Modern History. March, Vol. 65, No. 1, str. 1-25.
- Sarris, A. (1968). *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- Shohat, E., & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. London, New York: Routledge.
- Siostrzonek, J. (2010). *Fotografie a Sociologie*. Opava: Slezská univerzita v Opavě.
- Siostrzonek, J. (2011). *K čemu slouží fotografům (nejen) sociologická znalost*. In: J. Siostrzonek, *Fotografie a sociologie* (str. 57-79). Opava: Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě.
- Sontag, S. (2002). *O fotografii*. Praha: Paseka.
- Soukup, M. (2011). *Kultura. Biokulturologická perspektiva*. Příbram: Pavel Mervart.
- Soukup, M. (2010). *Vizuální antropologie: vznik, vývoj a milníky*. In: T. Porybná, & D. Čeněk, *Vizuální antropologie - Kultura žitá a viděná* (str. 15-23). Příbram: Pavel Mervart.
- Soukup, V. (2000). *Přehled antropologických teorií kultury*. Praha: Portál.
- Spirn, A. W. (2008). *Daring to look: Dorothea Lange's photographs and reports from the field*. Chicago: University of Chicago Press.

- Stern, P. R., & Stevenson, L. (2006). *Critical Inuit Studies: An Anthology of Contemporary Arctic Ethnography*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Sztompka, P. (2008). *Vizuální sociologie. Fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: SLON.
- Šmídová-Matoušová, O. (2011). *Výzkum vizuálních představ o vývoji české společnosti 1989-2009: Kolektivní paměť v obrazech a příbězích*. In: J. Siostrzonek, *Fotografie a Sociologie* (str. 121-135). Opava: Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě.
- Taylor, L. (1996). *Iconophobia*. In: Transition. No. 69, str. 64-88.
- Taylor, L. (1998). *Introduction*. In: D. MacDougall, *Transcultural Cinema* (str. 3-21). Princeton: Princeton University Press.
- Thompson, C. W. (2010). *Od Bunuela k Rouchovi aneb surrealisté tváří v tvář dokumentárnímu a etnografickému filmu*. In: T. Porybná, & D. Čeněk, *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná* (str. 115-133). Příbram: Nakladatelství Pavel Mervart.
- Thurn, E. I. (1893). *Anthropological Uses of the Camera*. In: The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Vol. 22, str. 184-203.
- Todd, E. (2004). *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press.
- Toulmin, V., & Popple, S. (2005). *Visual Delights Two: Exhibition and Reception*. Eastleigh: John Libbey Publishing.
- Turner, T. (2002). *Representation, Politics and Cultural Imagination in Indigeneous Video*. In: F. Ginsburg, B. Larkin, & L. A. Lughold, *Media worlds: anthropology on new terrain* (str. 75-89). Los Angeles: University of California Press.
- Turner, W. Y. (1878). *On the Ethnology of the Motu*. In: The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Vol. 7, str. 472-473.
- Ulrikab, A., & Lutz, H. (2005). *The Diary of Abraham Ulrikab: Text and Context*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2005.
- Vaughan, D. (1999). *For Documentary*. Los Angeles: University of California Press.
- Virilio, P. (1995). *Speed & Information: Cyberspace Alarm!*. Získáno 3. února 2012 z webové stránky CTheory. <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=72>.
- Vodáková, A., Vodáková, O., Soukup, V., & Holý, L. (2000). *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství.

- Vrhel, F. (1981). *Základy etnolingvistiky*. Praha: Univerzita Karlova.
- Wees, W. C. (1993). *Recycled Images: The Art and Politics of Found*. New York: Anthology Film Archives.
- Weinberger, E. (1992). *The Camera People*. In: Transition. No. 55, str. 24-54.
- White, J. (2005). *Frozen but Always in Motion: Arctic Film, Video, and Broadcast*. In: The Velvet Light Trap. Spring, No. 55, str. 52-64.
- White, S. A. (2003). *Participatory Video: Images That Transform and Empower*. London: SAGE.
- Whyte, W. F. (1996). *Emancipatory Practice Through the Sky River Project*. In: Systems Practice. Vol. 9, No. 2, str. 151-157.
- Wilson, P., & Stewart, M. (2008). *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics and Politics*. Durham: Duke University Press.
- Winston, B. (1995). *Claiming the Real: The Documentary Revisited*. London: British Film Institute.
- Wolf, J. (2004). *Antropologie pro každý den*. Praha: ARSCI.

9 Filmografie

- Algar, J. (1953). *Alaskan Eskimo (Aljašský Eskymák)*.
- Asch, T., & Connor, L. (1980). *Jero on Jero*.
- Asch, T., & Chagnon, N. (1974). *A Father Washes his Children (Otec koupe své děti)*.
- Asch, T., & Chagnon, N. (1971). *The Ax Fight (Boj se sekerou)*.
- Asch, T., & Chagnon, N. (1970). *The Feast (Hostina)*.
- Balikci, A., Brown, Q., & Mary-Rousseliere, G. (1967). *The Netsilik Eskimo Series (Netsiličtí Eskymáci)*.
- Barbash, I., & Taylor, L. C. (2009). *Sweetgrass (Sladká tráva)*.
- BBC2. (1982-1983). *Worlds Apart (Vzdálené světy)*.
- Boorman, J. (1985). *The Emerald Forest (Smaragdový les)*.
- Breton, S. (2001). *Eux et moi (Oni a já)*.
- Breton, S. (2004). *Le ciel dans un jardin (Nebe na zahrádce)*.
- Cohn, N., & Kunuk, Z. (2006). *The Journals of Knud Rasmussen (Deníky Knuda Rasmussena)*.
- Collins, H., & Hubbard, F. (1941). *Eskimo Children (Eskymácké děti)*.
- Cooper, M. C., & Scheodsack, E. (1925). *Grass: A Nation's Battle for Life (Pastvina)*.
- Cooper, M. C., & Scheodsack, E. (1927). *Chang (Čang)*.
- Cooper, M. C., & Scheodsack, E. (1933). *King Kong*.
- Curtis, E. S. (1914). *In the Land of the Head Hunters aka In the Land of War Canoes (V zemi lovců lebek aka V zemi válečných kanojí)*.
- Deer, T. (2005). *Mohawk Girls (Mohawské dívky)*.
- Deutsch, G. (2005). *Welt Spiegel Kino (Kino, zrcadlo světa)*.
- Drew, R. (1960). *Primary (Primárky)*.
- Dyke, W. V., & Flaherty, R. J. (1928). *White Shadows in the South Seas (Bílé stíny)*.
- Edison, T. A. (1901). *Esquimaux Game of Snap the Whip (Eskymácká hra na práskání bičem)*.
- Edison, T. A. (1901). *Esquimaux Leap Frog (Eskymácká hra na žabí skok)*.
- Edison, T. A. (1901). *Esquimaux Village (Eskymácká vesnice)*.
- Edwardson, R. N. (2005). *1961: The Duck In (1961: Kachní protest)*.
- Edwardson, R. N. (2005). *Amiginikun: On Sewing Boat Skins (Šití lodních kůží)*.
- Elder, S., & Kamerling, L. (1972-1988). *Alaskan Eskimo series (Aljašští Eskymáci)*.
- Elder, S., & Kamerling, L. (1974). *From the First People (Od prvních lidí)*.
- Elder, S., & Kamerling, L. (1988). *The Drums of Winter (Zimní bubny)*.
- Eyre, C. (1998). *Kouřové signály (Smoke Signals)*.
- Flaherty, R. J. (1948). *Louisiana Story (Příběh z Lousiany)*.
- Flaherty, R. J. (1934). *Man of Aran (Muž z Aranů)*.

- Flaherty, R. J. (1926). *Moana*.
- Flaherty, R. J. (1922). *Nanuk, člověk primitivní (Nanook of the North: A Story Of Life and Love In the Actual Arctic)*.
- Forgács, P. (1998). *Dunajský exodus (Dunai Exodus)*.
- Fuentes, M. (1996). *Bontoc Eulogy (Bontocký chvalo zpěv)*.
- Gardner, R. (1963). *Dead Birds (Mrtví ptáci)*.
- Gardner, R. (1986). *Forest of Bliss (Les blaženosti)*.
- Granada TV. (1970-1977). *Disappearing World (Mizející světy)*.
- Griaule, M. (1935). *Au pays des Dogons (V zemi Dogonů)*.
- Griaule, M. (1938). *Sous les masque noirs (Pod černými maskami)*.
- Herzog, W. (2005). *Grizzly Man*.
- Chikoyak, A. (1982). *Once Our Way (Jak jsme kdysi žili)*.
- Isaac, A. (1984). *Eyes of the Spirits (Oči duchů)*.
- Isaac, A. (1985-1990). *Waves of Wisdom (Vlny moudrosti)*.
- Isaac, A., & MacDonald, J. (1980). *They Never Asked Our Fathers (Našich otců se nikdy nezeptali)*.
- Ivalu, M. P., & Cousineau, M-H. (2009). *Before Tomorrow (Před zítřkem)*.
- Johnson, M. E., & Johnson, O. (1929). *Congorilla*.
- Julén, S. (2006). *The Prize of the Pole (Cena za pól)*.
- Kechich, A. (2010). *Vénus Noire (Černá Venuše)*.
- Kennedy, T. W. (1973). *The Sky River Project*.
- Kennedy, T. W. (1973). *When the Children Leave (Když děti odcházejí)*.
- Kleinschmidt, F. E. (1912). *Alaska Siberian Expedition (Aljašsko-sibiřská expedice)*.
- Kleinschmidt, F. E. (1914). *Captain's F. E. Kleinschmidt's Arctic Hunt (Arktický lov kapitána F. E. Kleinschmidta)*.
- Kuikuro, T. (2007). *Espero que vocês gostem destes filmes (Doufám, že se vám tyto filmy zalíbí)*.
- Kunuk, Z. (2001). *Rychlý běžec (Atamaarjuat)*.
- Kunuk, Z. (1995). *Avamuktulik (Ryby plovoucí tam a zpět)*.
- Kunuk, Z. (2000). *Nanugiurutiga (Můj první polární medvěd)*.
- Kunuk, Z. (1988-2011). *Storytellers (Vypravěči)*.
- Kunuk, Z., Qulitalik, P., & Cohn, N. (2000). *Nunavut: Our Land (Naše země)*.
- Kusturica, E. (1993). *Arizona Dream*.
- Llewelyn-Davies, M. (1993). *Memories and Dreams (Vzpomínky a sny)*.
- Llewelyn-Davies, M. (1984). *The Women's Olamal (Ženský rituál plodnosti)*.
- López, P. D., & Hernández, J. M. (2002). *La tierra es de quien la trabaja (Půda patří tomu, kdo ji obdělává)*.
- Lumière, A., & Lumière, L. (1896). *Danseuses des rues (Pouliční tanečnice)*.

- Lumière, A., & Lumière, L. (1896). *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. (Příjezd vlaku do stanice La Ciotat).
- MacDougall, D., & MacDougall, J. (1980). *Wedding Camels* (Svatební velbloudi).
- MacDougall, D., & MacDougall, J. (1974). *To Live with Herds: A Dry Season among the Jie* (Žít se stády: období sucha u Jieů).
- MacDougall, D., & MacDougall, J. (1982). *A Wife Among Wives* (Manželka mezi manželkami).
- MacDougall, D., & MacDougall, J. (1980). *Lorang's Way* (Lorangova cesta).
- MacLean, A. O. (2005). *Natchiliagniaqtuguk Aapagulu* (Lovení tuleňů s otcem).
- MacLean, A. O. (2011). *On the Ice* (Na ledě).
- MacLean, A. O. (2007). *Sikumi* (Tenký led).
- MacLean, A. O. (2005). *When the Season Is Good: Artists of Arctic Alaska* (Když je dobré období: umělci arktické Aljašky).
- Marshall, J. (1980). *!Nai, The Story of a !Kung Woman* (!Nai, život ženy z kmeny !Kung).
- Marshall, J. (1962). *A Joking Relationship* (Žertovný vztah).
- Marshall, J. (1958). *The Hunters* (Lovci).
- Marshall, J. (2003). *The Kalahari Family* (Kalaharská rodina).
- Masayeva, V. (1994). *Imagining Indians* (Představy o indiánech).
- Masayeva, V. (1985). *Itam, Hakim, Hopiit* (My, Někdo, Hopiové).
- Masayeva, V. (1988). *Ritual Clowns* (Rituální šašci).
- Mead, M., & Bateson, G. (1951). *A Balinese Family* (Balinéská rodina).
- Mead, M., & Bateson, G. (1954). *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea* (Dětská rivalita na Bali a Nové Guineji).
- Mead, M., & Bateson, G. (1952). *Trance and Dance in Bali* (Trans a tanec na Bali).
- Minh-ha, T. T. (1982). *Reassamblage* (Přeskládání).
- Moffatt, T. (1993). *Bedevil* (Uhranutí).
- Monnikendam, V. (1995). *Mother Dao the Turtlelike* (Želví matka Dao).
- Moulis, L. (2001-2006). *S bráchou na Aljašce*.
- Murnau, F. (1931). *Tabu, a Story of the South Seas* (Tabu).
- Pratt Museum & Village of Port Graham. (2003). *We're Still Here* (Ještě stále jsme tady).
- Pratt Museum & Village of Port Graham. (2004). *Kiputnem Naukurlurpet* (Nechte znovu vyrůst).
- Nolan, C. (2002). *Insomnie* (Insomnia).
- Penn, S. (2007). *Útěk do divočiny* (Into the Wild).
- Plicka, K. (1933). *Zem spieva*.
- Poirier, L. (1925). *La Croisière Noire* (Černá plavba).
- Poisey, D., & Hansen, W. (1991). *Starting Fire with Gunpowder* (Zažehnutí ohně střelným prachem).
- Prelorán, J. (1970). *Hermógenes Cayo*.

- Prelorán, J. (1974). *Los Hijos de Zerda (Zerdiny děti)*.
- Ray, N. (1960). *The Savage Innocents (Nevinní divoši)*.
- Reis, T. (1916). *Rituaes e Festas Borôro (Rituály a slavnosti kmene Bororo)*.
- Rouch, J. (1958). *Jaguár (Jaguar)*.
- Rouch, J. (1954). *Šílení mistři (Les maîtres fous)*.
- Rouch, J. (1958). *Já, černoch (Moi, un noir)*.
- Rouch, J., & Dieterlen, G. (1972). *Sigui (72) no. 6*.
- Seagal, S. (1994). *Aljaška v plamenech (On Deadly Ground)*.
- Šíkl, J. (2005-2010). *Soukromé století*.
- Šubová, E. (1927). *Pád dynastie Romanovců (Paděniye dynastii Romanovych)*.
- Talley, T., Hubbard, F., & Thomas, L. (1940). *Eskimo Trails (Eskymácké stopy)*.
- Thornton, W. (2008). *Samson and Delilah*.
- Torres, M. (2005). *Case 442 – A son's journey to find his Mother (Případ 442 – pátrání syna po své matce)*.
- Turton, D., Woodhead, L., & Hendrie, K. (1974). *The Mursi (Mursiové)*.
- Uis, J. (1983). *Bohové musí být šílení (Gods Must Be Crazy)*.
- Valin, W. V. (1912-1918). *Tip Top of the Earth (Na vrcholku zeměkoule)*.
- Vertov, D. (1928). *Muž s kinoaparátém (Čelovek s kinoapparatom)*.
- Weiss, J. (1937). *Píseň o Podkarpatské Rusi*.
- Wing, E. (1932). *Iglou*.
- Wright, B. (1935). *Song of Ceylon (Píseň o Cejlonu)*.

10 Seznam ilustrací

- Obr. 2.1 „Indián s tetováním“. John White. 1585-86.
- Obr. 2.2 „Domorodci“. John White. 1585.
- Obr. 2.3 „Postavy Brazilců.“ 1551.
- Obr. 2.4 „Abraham Ulrikab s rodinou“. 1880.
- Obr. 2.5 „Minik Wallace v New Yorku“. 1897.
- Obr. 2.6 „Tanečníci z kmene Kwakiutlů v Chicagu“. 1893.
- Obr. 2.7 „Běh“. Félix-Louis Regnault, Charles Comte. 1895.
- Obr. 2.8 „Tři zahalení muži“. Félix-Louis Regnault, Charles Comte. 1895.
- Obr. 2.9 „Esquimaux Leap Frog“. Thomas Alva Edison. 1901.
- Obr. 2.10. „Život Apačů v Arizoně“. 1916.
- Obr. 2.11. „Rodina z kmene Čilkatů“. 1911.
- Obr. 3.1 „Domorodá žena ze Sofala“. Étienne Thiesson. 1845.
- Obr. 3.2 „Eskymák“. Louis Rousseau. 1856.
- Obr. 3.3 „Stinée“. Louis Rousseau. 1855.
- Obr. 3.4 „Fassena“. J. T. Zealy pro Louise Agassize. 1850.
- Obr. 3.5 „Delia, dcera Renty“. J. T. Zealy pro Louise Agassize. 1850.
- Obr. 3.6 „Kristine Andersdatter Gunnar“. Roland Bonaparte. 1884.
- Obr. 3.7 „Anders Andersen Anto“. Roland Bonaparte. 1884.
- Obr. 3.8 „Ženich a nevěsta z kmene Zulu“. National Geographic. 1896.
- Obr. 3.9 „Tanečnice z kmene Zulu“. National Geographic. 2000.
- Obr. 3.10 „Apačové“. Edward S. Curtis. 1906.
- Obr. 3.11 „Náčelník pouště - Navahové“. Edward S. Curtis. 1904.
- Obr. 3.12 „Mizející rasa - Navahové“. Edward S. Curtis. 1904.
- Obr. 3.13 „Hra na bičovanou“. Sir Everard im Thurn. 1884.
- Obr. 3.14 „Karibští chlapci“. Sir Everard im Thurn. 1893.
- Obr. 3.15 „Nuerové – tanečníci“. Edward Evans-Pritchard. 1936.
- Obr. 3.16 „Nuerové – nosiči v říčním kanálu“. Edward Evans-Pritchard. 1935.
- Obr. 3.17 „Tanec“. Gregory Bateson. 1937.
- Obr. 4.1 „Ostrované předvádí rituál Malu“. Alfred Cort Haddon. 1898.
- Obr. 4.2 „Rituaes e Festas Borôro“. Thomas Reis. 1916.
- Obr. 4.3 „Rituaes e Festas Borôro“. Thomas Reis. 1916.
- Obr. 4.4 „Grass: A Nation's Battle for Life“. Merian C. Cooper & Ernest B. Schoedsack. 1925.
- Obr. 4.5 „Zem spieva“. Karel Plicka. 1933.
- Obr. 4.6 „White Shadows in the South Seas“. W. S. van Dyke, Robert. J. Flaherty. 1928.
- Obr. 4.7 „Nanuk, člověk primitivní“. Robert J. Flaherty. 1922.

- Obr. 4.8 „Nanuk, člověk primitivní“. Robert J. Flaherty. 1922.
- Obr. 4.9 „Moana“. Robert J. Flaherty. 1926.
- Obr. 4.10 „The Hunters“. John Marshall. 1958.
- Obr. 4.11 „The Hunters“. John Marshall. 1958.
- Obr. 4.12 „A Joking Relationship“. John Marshall. 1962.
- Obr. 4.13 „Dead Birds“. Robert Gardner. 1963.
- Obr. 4.14 „Dead Birds“. Robert Gardner. 1963.
- Obr. 4.15 „Dead Birds“. Robert Gardner. 1963.
- Obr. 4.16 „Forest of Bliss“. Robert Gardner. 1986.
- Obr. 4.17 „Forest of Bliss“. Robert Gardner. 1986.
- Obr. 4.18 „Jaguár“. Jean Rouch. 1958.
- Obr. 4.19 „Já, černoch“. Jean Rouch. 1958.
- Obr. 4.20 „Rituál Sigi“. Jean Rouch. 1966.
- Obr. 4.21 „To Live with Herds: A Dry Season among the Jie“. Judith MacDougall, David MacDougall. 1974.
- Obr. 4.22 „Bontoc Eulogy“. Marlon Fuentes. 1996.
- Obr. 4.23 „Mother Dao the Turtlelike“. Vincent Monnikendam. 1995.
- Obr. 4.24 „Eux et moi“. Stéphane Breton. 2001.
- Obr. 4.25 „Eux et moi“. Stéphane Breton. 2001.
- Obr. 4.26 „Reassamblage“. Trinh T. Minh-ha. 1982.
- Obr. 4.27 „Reassamblage“. Trinh T. Minh-ha. 1982.
- Obr. 5.1 „Kouřové signály“. Chris Eyre. 1998.
- Obr. 5.2 „Kouřové signály“. Chris Eyre. 1998.
- Obr. 5.3 „Alta Kahn a Johnny Nelson při natáčení“. Dick Chalfen. 1966.
- Obr. 5.4 „Alta Kahn a Johnny Nelson při natáčení“. Dick Chalfen. 1966.
- Obr. 5.5 „Fotografie z natáčení filmu Espero que vocês gostem destes filmes“. Takumo Kuikuro. 2007.
- Obr. 5.6 „Natáčení v Chiapasu“. The Chiapas Media Project. 1998.
- Obr. 5.7 „Club Native“. Tracey Deer. 2008.
- Obr. 5.8 „Corumbiara“. Vincent Carelli. 2009.
- Obr. 5.9 „Los derechos de la Pachamama“. Sallqavideastas. 2010.
- Obr. 5.10 „Starting fire with Gunpowder“. David Poisey, William Hansen. 1991.
- Obr. 5.11 „Starting fire with Gunpowder“. David Poisey, William Hansen. 1991.
- Obr. 5.12 „Avamuktulik“. Zacharias Kunuk. 1995.
- Obr. 5.13 „Nunavut: Our Land“. Zacharias Kunuk, Norman Cohn, Paulossie Qulitalik. 2000.
- Obr. 5.14 „Nunavut: Our Land“. Zacharias Kunuk, Norman Cohn, Paulossie Qulitalik. 2000.
- Obr. 5.15 „Nunavut: Our Land“. Zacharias Kunuk, Norman Cohn, Paulossie Qulitalik. 2000.

- Obr. 5.16 „Nunavut: Our Land“. Zacharias Kunuk, Norman Cohn, Paulossie Qulitalik. 2000.
- Obr. 5.17 „Rychlý běžec“. Zacharias Kunuk. 2001.
- Obr. 5.18 „Rychlý běžec“. Zacharias Kunuk. 2001.
- Obr. 6.1 „Mapa Aljašky“. Lonely Planet. 2003.
- Obr. 6.2 „Výuka tradičních tanců v Alaska Native Heritage Center (ANHC)“. Tereza Porybná. 2006.
- Obr. 6.3 „World Eskimo Indian Olympics“. Tereza Porybná. 2006.
- Obr. 6.4 „Alaskan Eskimo“. Společnost Walt Disney. 1953.
- Obr. 6.5 „Igloo“. Edwin Wing. 1932.
- Obr. 6.6 „Arizona Dream“. Emir Kusturica. 1993.
- Obr. 6.7 „Netsilik Eskimo Series“. Asen Balikci. 1967.
- Obr. 6.8 „Drums of Winter“. Sarah Elder & Leonard Kamerling. 1988.
- Obr. 6.9 „From the First People“. Sarah Elder & Leonard Kamerling. 1977.
- Obr. 6.10 „Vypravěč, hlasatel a redaktor John Active.“ Tereza Porybná. 2006.
- Obr. 6.11 „The Eyes of the Spirits.“ Alexie Isaac. 1984.
- Obr. 6.12 „Masky reprezentující duše tuleňů.“ Jeffrey Dykes. 1910.
- Obr. 6.13 „Maska reprezentující duši mořské vydry.“ Neznámý autor. 1890.
- Obr. 6.14 „Sikumi.“ Andrew Okpeaha MacLean. 2007.
- Obr. 6.15 „On the Ice.“ Andrew Okpeaha MacLean. 2011.
- Obr. 6.16 „On the Ice.“ Andrew Okpeaha MacLean. 2011.
- Obr. 6.17 „Eskimo Children.“ Henry Collins, Father Hubbard. 1941.
- Obr. 6.18 „Amiginikun: On Sewing Boat Skins.“ Rachel Naninaaq Edwardson. 2005.

Kulturologický pohled na vývoj vizuálních a audiovizuálních reprezentací domorodých kultur

Uživatel stvrzuje svým čitelným podpisem, že si zapůjčil tuto disertační práci. Pokud ji použije pro svoji práci, prohlašuje, že ji uvede mezi ostatní literaturou a bude ji citovat jako každou jinou práci.

Dne	Jméno	Použito pro práci (název)	Název a adresa Pracoviště	Podpis